XXXVe ANNÉE — Nouvelle Série : N°s 105-106 — Juillet 1953

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

SOMMAIRE

PAULE CHAILLON.. Le chansonnier de Françoise.
JEAN JACQUOT..... « The Italian Madrigal » d'Alfred Einstein et les rapports de la Musique et de la Poésie au XVIe siècle.
ANDRÉ VERCHALY. Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVIIe siècle.

Notes et Documents. — Nouvelles Musicologiques. — Bibliographie. Bibliographie Musicale. — Séances de la Société.



HEUGEL ET Cie
2 ^{bis}, RUE VIVIENNE
PARIS (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIII[e]

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : M. Marc PINCHERLE.
Vice-Présidents : MM. Félix RAUGEL et André SCHAEFFNER.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : M[lle] Madeleine GARROS.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 600 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 900 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 12.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (18.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications.*

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIII[e]) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Revue de Musicologie

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

Prix du présent numéro : 420 fr. — Étranger : 600 fr.

Abonnement (un an) : France : 700 fr. — Étranger : 1000 fr.





LE CHANSONNIER DE FRANÇOISE

(Ms. Harley 5242, Br. Mus.)

Le ms. Harley 5242, chansonnier français du début du XVI[e] siècle, se situe musicalement entre les premières publications de Petrucci à Venise en 1501, et celles à Paris de Pierre Attaingnant en 1528. Cette période est caractérisée dans le domaine de la musique profane par l'emploi presque constant de textes littéraires et de thèmes musicaux empruntés à la « chanson rurale », et harmonisés à trois voix. Ces textes nous sont transmis par quatre manuscrits. Deux conservent les versions monodiques (Bibl. Nat., mss. fr. 9346 et 12744) ; deux autres les versions polyphoniques (Cambridge, Samuel Pepys Library ms. 1760 et Br. Mus., ms. Harley 5242) [1]. Ces 4 mss. ne représentent pas diverses copies d'un ms. archétype, mais quatre collections indépendantes recueillies dans le même milieu. En 1520 à Venise, A. de Giunta édite un certain nombre de ces pièces dans ses *Chansons à Troys* [2].

Les origines de H. 5242 restent obscures. En 1753 il entre au Br. Mus. avec le fonds Harley provenant de la bibliothèque de Robert I[er], comte d'Oxford. Nous ne savons ni comment, ni à quelle époque il passa de France en Angleterre. Ce chansonnier est un petit volume de 180 sur 130 mm. de 48 feuillets non chiffrés de vélin très fin. Il se compose de 31 chansons, dont 29 sont à 3 voix :

I	— *Vray dieu d'amours, confortez moy*	fol.	1 v°
III	— *Je le lairray puisqu'y my bat*	»	5 v°
IV	— *Mauldtiz soient ces mariz jaloux*	»	7 v°
V	— *Non mudera ma constance et firmesse*	»	9 v°
VI	— *Pensez de faire garnison*	»	11 v°

---

1. G. Thibault, article *Chanson* dans *Die musik in Geschichte und Gegenwart.*

2. Voir p. 20 le tableau des Concordances.

VII — *Si j'eusse Marion* fol. 12 v°
VIII — *Très doulce dame débonnaire* » 13 v°
IX — *Le bon espoir que mon cueur a* » 15 v°
X — *Souvent je m'esbatz* » 17 v°
XI — *Celle qui m'a demandé* » 18 v°
XII — *Dieu la gard la bergerotte* » 19 v°
XIII — *Adieu solaz tout plaisir et liesse* » 20 v°
XIV — *Si j'ay perdu par mesdisans* » 21 v°
XVI — *En despit des faulx mesdisans* » 23 v°
XVII — *Hellas j'en suis marri* » 24 v°
XVIII — *Il n'y a icy celuy* » 26 v°
XIX — *Petite fleur coincte et jolie* » 27 v°
XX — *A vous non aultre* » 28 v°
XXI — *Adieu m'amour et mon désir* » 30 v°
XXII — *Royne des flours la plus belle* » 32 v°
XXIII — *Royne des flours que j'ay tant désirée* » 33 v°
XXIV — *Royne des flours que je désire tant* » 35 v°
XXV — *L'amour de moy s'y est enclose* » 36 v°
XXVI — *Il fait bon aimer l'oysellet* » 28 v°
XXVII — *Non mudera ma constance et firmesse* » 40 v°
XXVIII — *On a mal dit de mon amy* » 41 v°
XXIX — *Mais que ce fust le plaisir d'elle* » 43 v°
XXX — *Dieu gard celle de déshonneur* » 45 v°
XXXI — *Vray dieu, qui my confortera* » 47 v°

1 à deux voix :

II — *Seigneur que dieu vous gard* » 3 v°

1 à une voix :

XV — *Si j'ayme mon amy* » 22 v°

Parmi ces 31 chansons, trois sont incomplètes :

V — *Non mudera ma constance et firmesse*, n'est pas terminée les ff. 10 v° et 10 v° sont blancs.

XVI — *En despit des faulx mesdisans*. La première partie du supérius manque, elle a pu être restituée d'après les *Chansons a Troys*, A. de Giunta *ed.* Venise 1520.

XXXI — *Vray dieu qui my confortera*, n'est pas terminée, le fol. 48*b* est blanc. Elle a pu être rétablie d'après les *Quarante deux chansons musicales à Troys parties nouvellement et correctement imprimées à Paris le XXII jour d'Avril mil cinq centz vingt et neuf par Pierre Attaingnant...*

Trente de ces chansons sont anonymes. Une est signée d'Antoine de Févin :

III — *Je le lairray puisqu'y my bat*

En principe chaque voix débute par une lettre ornée. Cependant, certaines ont été découpées, pour d'autres l'emplacement est réservé. A partir du fol. 41 v°, plus aucune lettre n'est ornée. Chaque

lettre s'inscrit dans un rectangle bleu parsemé de points d'or. L'ornementation est très soignée, elle se compose d'entrelacs de fleurs et de feuillages stylisés or. Au fol. 27 r°, un visage, lui aussi stylisé, s'exhausse du feuillage.

Ce ms. est orné aux ff. 1 v°, 2 v°, et 28 v° d'une bordure où alternent, à l'intérieur de rectangles ou carrés, suivant la place dont a disposé l'enlumineur, les lettres F. F. et le monogramme . Ces lettres et monogrammes s'inscrivent en or sur un fond bleu ou rouge-brun, parsemé de points d'or. Au fol. 1 v° les lettres FF sont sur fond rouge-brun, le monogramme est sur fond bleu. Nous trouvons l'inverse au fol. 2 v° et 28 v°. Ces bordures sont grossièrement faites et contrastent avec la minutie des lettres ornées. Elles semblent avoir été exécutées après la notation musicale puisque les hastes supérieures des notes de la première portée transparaissent sous la peinture. Au fol. 27 v° se voit à l'encre noire un même projet de décoration. Les chansons incomplètes, l'ornementation non terminée font supposer que ce ms. est resté inachevé.

La disposition des pièces n'est pas laissée au hasard. La première et la dernière ont presque le même incipit :

I — *Vray dieu d'amours, confortez moy*
XXXI — *Vray dieu qui my confortera*

Les trois chansons :

Royne des flours la plus belle
Royne des flours que j'ay tant désirée
Royne des flours que je désire tant

sont groupées, ff. 32 v°-36 r°.

Le retour de la bordure ornée au fol. 28 v°, divise le ms. en deux ; dans chaque partie nous trouvons le rondeau « Non mudera ma constance et firmesse », mis en musique différemment. Dans trois chansons (I-IX-XVI) le prénom *Françoise* est substitué à « Ma belle Amye », que donnent les pièces concordantes des trois manuscrits : B 9346, A 12744, C 1760. La composition intentionnelle de ce chansonnier est évidente. Les poésies qui le composent, empruntées au répertoire dit « populaire » ont été choisies avec soin. Leur interprétation va non seulement nous permettre d'identifier la dédicataire, mais également, de dater le manuscrit avec précision.

Les deux textes littéraires des fol. 9 v° et 40 v°, comme nous venons de le dire, sont identiques : il s'agit du rondeau « Non mudera

ma constance et firmesse ». Il fait partie d'un recueil de poésies du XVI[e] siècle (Bibl. Nat., ms. fr. 1717) où trois rondeaux, paraphrasant différemment la devise « Non mudera », sont précédés de la mention :

Ensuyvent trois Rondeaulx faictz sur la devise de la feue Royne Anne de Bretaigne.

Le deuxième et le troisième sont signés de François Robertet, il y a tout lieu de supposer que le premier est également de lui. La devise « Non mudera », se trouve aussi dans les « Grandes Heures » de la Reine Anne, et dans le ms. 241 de la ville de Berne [1].

Les couleurs de la Maison de la Reine [2] sont depuis la mort de Charles VIII (1498), le gris et le noir. A la seconde strophe de la chanson « *Si j'ay perdu par mesdisans* » (fol. 21), nous avons ces trois vers :

Cuidant qu'il fut vray amoureulx
Je luy avoys donné livrée
C'estoit du gris avec du noir

La rime des 1[er] et 3[e] vers est fausse. La pièce concordante du ms. A 12744, fol. 80 v°, dont les rimes sont correctes, donne la version originale :

C'estoye de jaune, vert et bleu

L'erreur de notre ms. est voulue, elle précise son côté intentionnel et révèle le milieu dans lequel il a pris naissance.

Si, dans H. 5242, une seule chanson est signée d'Ant. de Févin, six autres, grâce aux concordances de C. 1760, peuvent lui être attribuées. Ant. de Févin est un musicien de la cour de Louis XII. Le 8 avril 1507, le Roi loue son talent dans une lettre adressée à Monseigneur de Montmorency [3]. Il séjourne à Blois et y meurt en 1512 [4]. Jean Mouton, musicien de la Chapelle Royale à partir de 1514, écrit une déploration sur la mort de Févin [5]. Jean Mouton

---

1. G. Thibault et E. Droz, *Poètes et musiciens du XV[e] siècle*, Paris, 1924, p. 84-85.
2. Chantilly, Musée Condé, ms. 1475.
3. A. Pirro, *Histoire de la musique du milieu du XIV[e] à la fin du XVI[e]*. Paris, 1940.
4. Kahmann (B.), *A. de Févin*, dans *Musica disciplina*, Rome, 1951, vol. IV.
5. D. Plamenac, *Deux pièces de la Renaissance tirées de fonds florentins*, dans *Revue Belge de Musicologie*, Bruxelles, vol. VI, 1952, fasc. I.

aurait-il repris la charge laissée vacante par la mort de Févin ? Nous ne pouvons l'affirmer, mais ceci semble probable.

Le cadre historique de ce chansonnier étant la cour de France à la fin du règne de Louis XII, c'est dans l'entourage féminin de la Reine qu'il faut chercher celle a qui il a été dédié. L'Hostel et la Trésorerie de la Reine [1] qui conservent les comptes des dames et demoiselles d'honneur, des années 1492 à 1496, ne peuvent nous donner aucune précision, notre ms. étant postérieur à 1498, date de la mort de Charles VIII. Mais en 1509, Anne de Bretagne marie sa cousine Françoise de Foix à Jean de Laval-Montmorency, seigneur de Chateaubriant [2]. La présence des deux F du nom de la cousine de la Reine, semblables à ceux des bordures ornées de notre ms., ont retenu notre attention.

Françoise de Foix, née en 1495, est la fille de Jean de Foix de Lautrec et de Villemur. Mariée en 1509 à Jean de Laval, elle est à partir de 1515 la maîtresse officielle de François Ier, et tient à la cour de France un rôle brillant. Son autorité littéraire est non seulement attestée par différents mss. qui, d'après P. Paris, renferment plusieurs de ses œuvres [3], mais également par l'épître que lui dédie F. Sagon, et dont voici quelques vers :

Au lieu d'une esguille subtille
La plume d'oaye ou d'autre oiseau
Lui feit ofice de fuzeau
Et pour layne ou soye, à tystre
Avoit ung livre et ung pulpitre
Sur lequel quand elle vivoit
Epistre ou missive escripvoit [4]

Nicolas Bourbon, la célèbre dans une épitaphe latine [5].

Venant préciser cette identification, signalons que l'on retrouve les initiales accolées de Françoise de Foix, aux quatre angles de sa pierre tombale conservée au Château de Chateaubriant, dans la chambre où elle mourut, raconte l'histoire locale :

---

1. Paris, Arch. Nat. KK 82 et KK 83, 84, 85.
2. Bibl. Nat. Mss. Dossiers Bleus, n° 387.
3. Chantilly, Musée Condé, mss. 1470 et 1690.
4. F. Sagon, *Regret d'honneur féminin et des Troys Grâce sur le trespas de F. de Foix, dame de Chateaubriant.* Bibl. nat., ms. fr. 2373.
5. Nicolai Borbonii, vandoperani lingonensis nugarum. Libri octo. Lyon, Seb. Gryphé, 1538.

FF PEU DE TELLES FF

PROU DE MOINS

Soubz ce tumbeau gist Françoise de Foix
De qui tout bien chacun vouloit dire
En le disant oncq une seulle voex
Ne savancza dy vouloir contredire
De grant beaulté de grâce qui attire
De bon savoir d'intelligence prompte
De biens d'honeurs et myeulx q̃ ne racõpte
Dieu éternel richement l'étoffa
O Viateur pour t'abréger le compte.
Cy gist ung rien là ou tout triumpha.

POINT DE PLUS

FF DÉCÉDÉE LE XVI OCTOBRE 1537 FF [1]

Il nous faut maintenant insister sur la parenté de H. 5242 et de B. 9346, qui est le chansonnier de Charles de Bourbon [2]. En plus des seize chansons communes (voir la table de concordance), les lettres ornées de ces deux chansonniers sont de même inspiration. Remarquons plus particulièrement le N. orné de *Non mudera* (H. 5242) et celui de *Ne l'oseray-je dire* (B. 9346). H. 5242 sortirait-il du même atelier d'enlumineurs? Charles de Bourbon en aurait-il offert la dédicace à Françoise de Foix ? Ceci est possible lorsque l'on sait que Françoise de Foix fut sensible à l'amour du Connétable avant de connaître François Ier [3].

Au personnage historique de Françoise de Foix vient s'adjoindre le personnage légendaire conservé par une abondante littérature [4],

---

1. P. Chapron, *F. de Foix*, dans *Bulletin de la Société Archéologique de Nantes*, 1928. F. de Foix fut enterrée au couvent de la Trinité. Son tombeau a été détruit à la révolution mais la pierre sur laquelle fut gravée l'épitaphe existe encore. Elle mesure un mètre de longueur, elle est malheureusement brisée et le schiste s'est ex-folié.

Cette épitaphe est de Clément Marot.

2. Nous devons ces renseignements à G. Thibault qui publiera prochainement un article à ce sujet.

3. A. Lebey, *Le Connetable de Bourbon*, Paris, 1904.

4. Varillas, *Histoire de François Ier*, La Haye, 1686.

Lesconvel, *La Comtesse de Chateaubriant ou les effets de la jalousie*, Paris, 1695.

Et les études plus récentes :

P. L. Jacob bibliophile, *La comtesse de Chateaubriant* dans *Revue*, XXXVI, 1836.

P. Chapron, *Françoise de Chateaubriant*, dans *Bulletin de la Société Archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. LXVIII, 1928.

malheureusement posthume. Cependant elle éclaire d'un jour assez original la personnalité de cette « dame », pour qu'il soit permis de mentionner quelques faits.

Plus de cent ans après sa mort, Lesconvel loue encore son esprit et sa beauté : « *Un esprit aisé, juste, plein de bon sens et qui commençoit à briller la rendoit la plus belle et la plus rare personne de son siècle.* Et nous conte ses mésaventures conjugales : « *Il fit faire* (Jean de Laval) *une bague fendue en deux parties égales qui se joignoient et s'enchassoient l'une dans l'autre et quand il fut sur le point de partir, il prit Madame de Chateaubriant en particulier. Il lui représenta qu'étant nécessaire à Paris et à la cour... c'étoit avec un extrême chagrin qu'il se voyoit contraint de s'arracher d'auprès d'elle... et qu'il la supplioit... de bien vouloir demeurer à Chateaubriant... Que cependant comme on pourroit se servir de toutes sortes d'artifices pour l'engager à partir, elle ne déferat à aucune de ses lettres quelques pressentes qu'elles fussent, qu'elle ne trouvas enfermée dedans l'autre partie de la bague dont il lui laissoit une moitié.*

Résumons la fin de l'histoire, la demi-bague qui ne quittait jamais le comte lui fut dérobée une nuit. Un bijoutier en fit une semblable que l'on envoya à Françoise de Foix qui s'empressa d'accourir à la cour pensant obéir à un ordre de son mari. Celui-ci la voyant arriver s'enfuit à Chateaubriant.

Françoise de Foix meurt le 16 octobre 1537 [1], assassinée par son mari, précise Varillas : *Il entra dans la chambre de sa femme avec six hommes masqués et deux chirurgiens qui saignèrent la comtesse aux bras et aux jambes et la laissèrent mourir en cet état.*

Si nous ne pouvons ajouter foi à toutes ces légendes, néanmoins il en ressort que Françoise de Foix eut un mari jaloux et même brutal. Le choix des pièces comme nous l'avons déjà dit n'a pas été laissé au hasard, et il n'est pas jusques aux thèmes de ce chansonnier qui ne viennent soutenir notre identification. Parmi les 31 chansons, trois thèmes principaux se dégagent :

Celui du mari jaloux et violent :

III — *Je le lairray puisqu'y m'y bat*
IV — *Mauldits soient ces maris jaloux*

P. E. Cadillac, *Le roman de F. de Foix*, dans *Illustration*, août 1931.
F. Le Roy, *Chateaubriant et ses Dames Galantes*, Rouen, 1936.
G. G. Toudouze, *Françoise de Chateaubriant et François Ier*, Paris, 1940.

XV — *Mon amy est gaillard*
Et mon mari vieillart
XVII — *Hellas j'en suis marri*
De ces maris jaloux
XXXI — *Quant ce fault vieillart my tiendra*
En sa chambre seule enfermée

L'inconstance de la « dame » est mentionnée trois fois :

X — *C'est de la belle qui vers moi a failly*
XVIII — *Car ma dame a pris loisir*
De tout points m'escondire
XXX — *Quant elle m'a dit en plourant*
Nos amours sont finées

Enfin, l'ami éloigné implore l'amour de sa « belle » et lui adresse sa profession de foi :

I — *Pour Françoise qui plus ne voy*
VIII — *Vostre amour m'est si nécessaire*
Que je ne puis avoir repos
IX — *Et de bref en joye retourner*
Vers Françoise qui mon cueur a
XX — *A vous non aultre...*
XXII — *Q'il vous plaisoit venir avecques moy*
Vous osteriez mon cueur hors de martyre
XXI — *Adieu m'amour et mon désir*
De vous je prans département

Charles de Bourbon accompagne, dès le début de 1515, François Ier dans les guerres d'Italie.

Si la plupart des textes sont réduits à une ou deux strophes, la chanson *Si j'ayme mon amy* qui en a 5 dans A. 12744 en possède 9 dans H. 5242. Les 4 dernières semblent avoir été composées pour ce ms., ce qui précise encore son côté intentionnel et si l'on veut suivre la légende la « réponce » quelque peu ironique du mari en fait foi :

Bien doibt être marri
Celuy qui est mari
D'une putain de femme
Qui va veoir son amy
Quant il est endormi
Tant est orde et infâme.

Une identification basée sur des textes poétiques à thèmes populaires et d'origine incertaine, ne paraît pas de prime abord devoir retenir l'attention. Mais cependant, dans le cas de ce chansonnier, les allusions de ses textes confirment ce que : le rondeau « Non mudera », les couleurs de la Maison de la Reine, les FF des bordures

ornées, et la parenté des mss. H. 5242 et B. 9346 avaient fait supposer.

Les 31 chansons de H. 5242 révèlent deux tendances poétiques. D'une part la poésie savante représentée avec certitude par trois rondeaux. Le premier *Non mudera ma constance et firmesse* est sous la plume de F. Robertet la profession de foi de la Reine Anne. Le second *Pensez de faire garnison* apparaît déjà sous une version musicale différente de la nôtre dans le ms. 517 de Dijon. Il s'inscrit anonymement dans un recueil de rondeaux du début du XVIe siècle (Bibl. Nat. ms. fr. 1719). En 1509, Ant. Vérard le publie toujours sous l'anonymat dans « Chasse et Départ d'Amour ». Le troisième *A vous non aultre me suis habandonné* est, comme le précédent anonyme. Il est construit sur la devise « A vous non aultre » que nous n'avons pu identifier. Notons toutefois que cette devise se rapproche de celle d'Anne de Graville « A aultre non »[1]. Le premier vers de ce rondeau est identique à celui d'un quatrain des « Albums de Marguerite d'Autriche »[2].

D'autre part la « chanson rurale » ainsi nommée par Jean Molinet dans son Art de Rhétorique, alors qu'il donne définition du simple virelai : « *Autre taille de rondeau double qui se nomme virelai pour ce que les genz lais les mettent en leurs chansons rurales, comme Gente de Corps*[3] ». L'exemple cité par Jean Molinet fait partie de B. 9346. Ces chansons rurales dont la plupart sont caractéristiques du Pays Normand, nous sont conservées par les mss. B. 9346, A. 12744, et le ms. fr. 1274 dit de Vire, daté de 1581 et ne comportant que les versions littéraires. Nous sommes en présence avec ces chansonniers d'un répertoire rustique continuateur des rondets de carole du XIIIe siècle. Si ces chansons rurales empruntent des formes et des thèmes populaires, il est nécessaire de préciser que les différents mss. qui nous les conservent en version monodique ou polyphonique ont appartenu à des personnages importants de la cour de France. B. 9346 est dédié à Charles de Bourbon, H. 5242 est dédié à Françoise de Foix. Trois siècles avant Marie-Antoinette, ces chansons ont servi de divertissements à une cour qui déjà se complaisait aux bergeries. Doit-on voir dans cette survivance de la chanson rurale une réaction contre la verve poétique déclinante d'E. Deschamps et de Ch. de Pisan ? ou plus

1. Bibl. Nat. Estampes, Oa 17.
2. Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 222, édité par M. Françon.
3. E. Langlois, *Recueils d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris, 1902, p. 231.

simplement peut-être une désapprobation de l'école des rhétoriqueurs pour laquelle la poésie n'est plus que forme ? Quelques-unes de ces pièces sont éditées sans version musicale, dès 1515, dans :

S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Et premièrement la chanson Comment passeray je Gaillon sur le pont de liesse... et plusieurs autres qui sont en nombre cinquante et troys (Chansons XIII-XV-XXVI).

et :

S'ensuyvent unze belles chansons nouvelles sont les noms s'ensuyvent. Et première Tous loyaulx amoureulx remplis de gentillesse, Sa mon gré je tenoye, hélas la belle Mario... (Chanson VII).

Les caractères typographiques de ces deux petits volumes sont ceux de l'atelier de Trepperel. En 1543, A. Lotrian publie quatre pièces concordantes d'H. 5242 toujours sans musique dans :

S'ensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses Avecques plusieurs aultres retirées de anciennes impressions comme pourrez veoir la table en laquelle sont comprinses les premières lignes des chansons... (Chansons X-XV-XIX-XXV).

Avec ces chansons rurales, nous assistons à la reprise des thèmes caractéristiques des XIIe et XIIIe siècles, régénérés par des « pensers nouveaux » : plaintes de maumariées, chansons à boire et à danser, chansons amoureuses le plus souvent et parfois même réminiscence du cycle rustique de Robin et Marion, dont H. 5242 offre cet exemple :

VII — *Si j'eusse Marion*

C'est l'amour sous toutes ses formes que notre chansonnier va évoquer dans la presque totalité de ses pièces, amour heureux :

XVI — *Car on ne sauroit séparer*
L'amour d'entre nous deux.

amour malheureux :

XVIII — *Car ma dame a pris loisir*
D'aultre amy que moy choisir

ou plaintes de maumariées (IV-XV-XXXI) dont toute la logique apparaît dans ces trois vers :

XV — *Mon amy est gaillard*
Et mon mari vieillard
Et je suis jeune dame.

Chansons courtoises (XXIX-XXX) ou chansons gaillardes (XV-XVIII), elles mettent en scène trois personnages principaux :

la « dame » qui a les « yeulx rians » et « esbeau maintenir » (VII) ; l'amoureux « gaillart » et de l'âge de vingt ans » (XXXI), le mari, jaloux, vieillard, « mal engrogné » et même violent :

III — *Je le lairray puisqu'y my bat*

A ces trois personnages s'adjoint dans toute sa virulence un quatrième : l'envieux, le médisant :

XIV — *Si j'ay perdy par mesdisans*
XVI — *Et despit des faulx mesdisans*

Si l'on rencontre encore l'insensible dame des chants de troubadours ; la « belle » se plait le plus souvent à rendre amour pour amour :

XXIII — *Mon bel amy, puisque sy fort m'aimez*
Au point du jour venez à moy parler
Et vous aurez ce que tant désirez
C'est mon amour et je la vous oltroye.

parfois même, elle a à souffrir de l'infidélité de son ami :

XIII — *C'est du regret que j'ay de mon amy*
Hellas qui m'a failli.

Dans une pièce, l'amoureux trompé et déçu se complait dans une courte satyre de la femme :

X — *De leur faulce amour et d'ellez je dis fy*
Car tout leur faict ce n'est que décevance
Il est bien fol qui a fame a fiance
Car a bien peu Ilz font touttes ainsi.

par contre la chanson IX apporte une note moralisante :

Entre vous gentils amoureulx
Soyez tousjours doulx et loyaulx
Laisser parler les envyeulx
Car sur eux tourneront les maux.

Ces thèmes amoureux ont pour cadre la nature, que ce soit « le joly jardinet » ou le « verd boys » (I-VII-XXV). Les amants prennent pour témoins de leur peine et de leur joie, le houx, le muguet, la lavande et la rose (XXII-XXV-XXVI). Et c'est par la voix du rossignol que leur bonheur s'exalte (XVIII-XXII-XXV-XXVI). La dame est comparée à une fleur, d'où les images :

XIX — *Petite fleur coincte et jolie*
Las, ditez moy si vous m'aimez
XXII-XXII-XXIV — *Royne des flours.....*
Gentil fleur de gayté.

Abandonnant le thème amoureux :

II — *Seigneurs, que dieu vous gard, d'ennuy et d'encombrier*

est la seule chanson à boire de notre ms. Elle met en scène les frères de l'ordre de St Léger, qui de toute vraisemblance sont de « gais compagnons », comme l'allusion à Roger Bontemps l'indique :

Dont l'un bon temps se nomme, l'autre s'appelle rogier.

Cette chanson est également à rapprocher des Vaux de Vire d'Olivier Basselin.

Ces textes sont le plus souvent réduits à une ou deux strophes, ils n'offrent pas de particularités marquantes. On y rencontre les coupes de strophes courantes à cette époque : le quatrain, le huitain, le sixain, le cinquain et le tercet. Les vers sont de 10, 8, 7 et 6 pieds layés ou non. Cependant, un certain nombre de vers sont faux sans que la phonétique puisse en rendre compte, mais le plus souvent le sens en est correct, nous nous abstenons donc, dans les exemples que nous donnons, de les corriger : la poésie rurale n'ayant pas toujours été très rigoureuse dans le compte des syllabes. Pour les vers décasyllabiques la césure a lieu à la quatrième syllabe, le seul problème qu'elle propose est l'élision ou la non élision de l'e muet. Par trois fois l'e féminin s'élide devant une voyelle même à la césure :

V — S1, v. 5 — *Contre fortune en plaisir ou liesse*
X — S2, v. 3 — *Mais avec elle un autre je trouvay*
XX — S3, v. 5 — *Que le reprouche en doibt estre sonné.*

Si nous ne relevons dans ces textes aucun exemple de césure lyrique la césure épique ou l'élision de e muet se fait devant consonne est constante :

ex : XX — S1. v. 1 — *A vous non aultre me suis habandonné*

Certaines de ces pièces riment à la césure, nous sommes en présence, pour employer le terme des rhétoriqueurs, du vers batelé :

ex : II — *Deux povres frères sommes...*
Dont l'un bon temps se nomme...

Par leur disposition les rimes sont soit embrassées, soit croisées, soit juxtaposées lorsque les vers sont monorimes deux à deux. Par leur assonance, elles sont en majorité rurales : c'est encore à l'Art de Rhétorique de J. Molinet que nous empruntons cette définition :

Rime rurale est quand les dernières syllabes n'ont pas totale consonnance, ainsi participent en aucune lettre

Amours me font par nuit penser
Ou je n'ose pas jour aler

Cette rime étant constante dans H. 5242, nous n'en donnons que quelques exemples :

clos = repos
esbahir = souffrir
tard = part
guet = guichet
gousier = gorger

Certaines sont caractéristiques du Pays Normand :

amoureulx = jaloux = loyaulx
guet = froit
foy = trouvay
Marion = rians

L'alternance des rimes masculines et féminines est constante.

Pour déterminer les structures de ces chansons nous sommes obligé de nous baser sur les versions intégrales données par les mss. B. 9346 et A. 12744, notre ms. se limitant à une ou deux strophes. Cette structure est fixe avec les formes du rondeau, de la ballade et de la bergerette, ou libre avec la chanson à refrain et la chanson strophique.

Le rondeau est quatrain (VI-XX-XXVII) ou cinquain (V). Trois sont des poésies savantes (V-VI-XX), leur texte est inscrit en entier, le quatrième est de style rural (XXVII), notre ms. n'en comporte que le refrain. La chanson *Si j'ay perdu par mesdisans* (XIV) emprunte une forme bâtarde de ballade. Si l'envoi ne figure pas dans le texte, le refrain qui est de deux vers :

Or est la chance bien tournée
S'il a meilleur, bon pour lui face

réapparaît à la fin de chaque strophe. De plus, il possède un nombre de pieds égal au nombre de vers de la strophe [1]. Un traité de la première moitié du xve [2], nous donne du virelai la définition suivante :

---

1. *Art de Rhétorique* de Jean MOLINET, éd. Langlois. *Ballade commune doit avoir refrain et trois couples et l'envoy. Le refrain est la derrenière ligne desdis couplès et l'envoy auquel refrain se tire toute la substance de la balade, ainsi que la sayette au signe du bersail. Et doit chascun couplet, par rigueur d'examen avoir autant de lignes que le refrain contient de sillabes...*

2. *Cy commencent les règles de la Seconde Rhétorique, c'est assaveoir des*

Virelais sont à plaisance de 7, de 8, de 9 ou 10 Et peult estre de 5 vers, de 6 ou de 7. Et doit ou peult estre à ceste exemple quant à la taille de plus ou de moins.

L'exemple donné se résume à ce schéma : ABABA-aaaaaaaaa-ababa-ABABA. La couple a le double de vers du refrain. Dans ce traité, la bergerette n'est pas mentionnée. Jean Molinet à la fin du xve s., assimile le simple virelai à un rondeau [1]... *se font en ceste manière,* dit-il : ABBA-abab-abba-ABBA, mais il mentionne également le double virelai :

Doubles virlais sont comme le premier couplet dessus dict et puis vieut un autres vers quatrain ou croisié de différente terminacion au premier [2] *:* AbbA-cdcd-abba-ABBA.

Cette définition est pour Pierre Fabri, au début du xvie, celle de la bergerette :

Bergerette est toute semblable à l'espèce de rondau excepté que le couplet du meilleu est tout entier et d'aultre lizière ; et le peult l'en faire d'aultre taille de plus ou moins de lignes que le premier baston ou semblable à luy. Et doibt estre close et ouverte ou en tant de manières comme de rondaux [3] *:*

ABBA-cdcd-abba-ABBa ou ABBA-cdcd-abba-ABBA-abba.

Il semble donc qu'à partir de la fin du xve siècle, le virelai n'existe plus dans sa forme primitive. Si bien souvent encore on le nomme ainsi, sa structure s'assimile à celle de la bergerette, dont la couple possède le même nombre de vers que le refrain. En résumé la distinction qui s'établit entre le virelai et la bergerette ne résulte pas comme l'a démontré E. Heldt dans son étude *Französische Virelais aus dem 15 Jahrhund.*, d'un nombre plus ou moins grand de strophes, mais uniquement du nombre de vers composant la couple. C'est à cette forme que dix pièces de notre ms. se réfèrent (IX-X-XI-XIX-XXII-XXIII-XXV-XXVI-XXX-XXXI).

Parmi les pièces qui ne peuvent être considérées comme des formes fixes, distinguons : la chanson à refrain dont nous avons trois exemples, *Vray dieu d'amours, confortez moy* (I) ou le refrain est composé de trois vers qui se répètent identiquement à chaque

---

choses rimées lesquelles sont de plusieurs tailles et de plusieurs fachons, sy comme lais, chans royaux, diz, servantois, amoureuses, balades, rondeaux, virelais, rotuenges, sotes chansons et plusieurs aultres choses descandans de la seconde retthorique. Et dicte seconde rhétorique pour cause que la première est prosayque. (Cf. E. Langlois. *ouvr. cité*).

1. Voir définition, p. 9.
2. E. Langlois., *ouvr. cité.*
3. P. Fabri, *Le grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique*, éd. A. Héron, Paris, 1889, 2 vol.

strophe (aaaBBB-aaaBBB...), *Je le lairray puisqu'y my bat* (III), le premier vers de la strophe est répété en conclusion de celle-ci (AabbaAa), *Il n'y a yci celui* (XVIII), les vers 5 et 7 de chaque strophe sont identiques (aaaaBbBb)... et la chanson strophique qui est une succession indéfinie de couplets ; chaque couplet comportant pour un même texte un nombre défini de vers (IV-XIII-XV-XVI-XXIX). Précisons qu'au début du xve siècle le mot chanson est avant tout un terme littéraire, nous le voyons désigner maints recueils ne possédant que des pièces poétiques. Les éditeurs de musique au contraire éprouvent la nécessité d'ajouter, à leur recueil de chansons le qualificatif de musicales ou de mises en musique.

Si musicalement quelques-unes de nos chansons se distinguent par la liberté de leur structure qui fait correspondre à chaque vers une phrase musicale (VIII-XVI-XX-XXI-XXIV-XXVII-XXXI), c'est cependant la structure tripartite qui semble prévaloir. Dans deux pièces (XIV-XXVI) les trois parties sont indépendantes, dans sept, la troisième demande ses éléments d'écriture ainsi que son thème à la première (I-III-IV-VII-XVII-XXIX-XXX). La forme littéraire de la bergerette propose un double da capo puisque la conclusion énonce deux fois l'élément de reprise ; pour trois chansons, ce principe est réduit aux dimensions d'une simple strophe (XIX-XXII-XXIII). Deux fois seulement se fait jour la volonté d'un plan binaire (XII-XIII), ces textes sont écrits sur deux périodes musicales, chacune comportant un double énoncé (AABB).

Les bergerettes présentent deux structures distinctes. La première suit la forme classique, courante au xve siècle, où chaque moitié de couple énonce la même phrase musicale, d'où le schéma suivant :

Lit :	Refrain	Couple	Tierce	Refrain
Mus :	A	BB	A	A

La seconde, se limite au texte musical du refrain, même lorsque le texte littéraire possède plusieurs strophes (X-XIX-XXXI). Sous la plume de nos musiciens, la couple se chante sur l'air du refrain ; la bergerette, dès lors devient une chanson strophique.

Les quatre rondeaux de H. 5242 suivent le même principe. La forme classique est délaissée. Le refrain n'est plus divisé en deux parties A et B, séparées par une barre de mesure, un point d'orgue ou une cadence. Le couplet n'énonce plus par deux fois la phrase A du refrain, mais le redit en entier. Le rondeau comme la bergerette,

évolue vers la chanson strophique qui dès les premières publications d'Attaingnant devient le cadre officiel de la chanson française. Cette évolution des formes fixes est caractéristique du début du XVI[e] siècle.

Vingt et une chansons sur les trente et une d'H. 5242 empruntent leurs thèmes musicaux aux chansons rurales des mss. B. 9346 et A. 12744. Dans H. 5242, ces thèmes sont stylisés et harmonisés à trois voix. Certaines de ces chansons se servent de la mélodie empruntée pour alimenter soit l'une ou l'autre des voix, soit les trois lorsque l'écriture est en imitation. Seize fois les thèmes ruraux se rencontrent au tenor (I-III-IV-X-XI-XII-XVI-XXII-XXIII-XXIV-XXV-XXVI-XXVIII-XXIX-XXX-XXXI), alors que quatre fois seulement ils s'inscrivent au superius (IX-XV-XVIII-XIX). Dans la chanson XIV, la mélodie passe d'une voix à l'autre. Si les mss. B. 9346 et A 12744 possèdent trente-trois chansons communes, notons toutefois qu'elles offrent entre elles de légères variantes. C'est plus généralement à B. 9346, qu'H. 5242 reprend ses thèmes qui eux aussi subissent des transformations plus ou moins importantes : variations mélodiques ou rythmiques, répétition ou suppression d'une phrase, allongement des cadences [1].

Ces thèmes des chansons rurales font appel à différents procédés d'écriture. Trois fois (VI-IX-XVIII), s'inscrivant au superius, ils sont harmonisés par les deux autres voix, leur syllabisme marqué, apparente dès lors ces chansons aux laude et frottole italiennes. Trois autres fois (XXIII-XXIV-XXVII) tel une teneur liturgique, le thème rural s'inscrit en valeurs longues au tenor, les autres voix étant indépendantes ; ce style contrapuntique, assimile ces chansons aux pièces de l'*Odhecaton*. C'est cependant l'écriture en imitation qui prédomine dans H. 5242. L'imitation se répartit principalement entre les trois voix et donne lieu à des entrées serrées, construites sur les premières notes ou les premières mesures du thème emprunté. Nous n'avons pas dans ce chansonnier, sauf pour un exemple (VII), de véritables canons comme nous les rencontrons dans des chansons de même époque, mais déjà un style fugato au thème allègre qui va devenir quelques années plus tard, le procédé d'écriture courant de la chanson française.

L'emploi du thème rural va aller s'amplifiant. Si certains thèmes
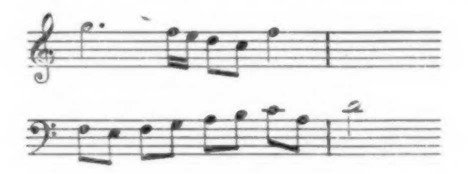
---

1. G. Reeee et Th. Karp. *Monophony in a group of Renaissance chansonniers* dans *Journal of the American musicological Society*. Spring 1952 (v) n. 1, p. 4-15.

ne se trouvent harmonisés que dans H. 5242 ou les mss. concordants, comme *Mauldit: soient ces maris jaloux*, d'autres sont l'objet de nombreuses versions, tel : *Petite fleur coincte et jolie* [1].

Mais c'est surtout par des éléments d'écriture qu'H. 5242 précise son originalité. Des formules mélodiques et rythmiques jalonnent ces chansons leur assurant l'anonymat, indépendamment du style déterminé des auteurs. La formule la plus répandue est celle de l'*Amour de moy sy est enclose*, elle commente au superius ou au tenor une cadence parfaite :



Moins fréquentes, deux autres formules, se rencontrent également :



La formule rythmique 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅝 n'est pas nouvelle, nous la trouvons déjà dans les œuvres de Busnois, Caron et Ockeghem.

---

1. Benedictus, ms. Cambrai 124.

Gerard ms. Royal Appendix 26.30 British Museum.

WAELRANT, *Jardin musiqual contenant plusieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'Art de Musicque ensemble le blason de beau et laid Tetin propices tant à la voix comme aux instruments*. Le Ier livre. En Anvers. Par Hubert Waelrant et Jean Laet [1556].

Anon. *L'unziësme livre contenant vingt et neuf chansons amoureuses à 4 parties propices a tous instumentz avec deux prières ou Oraisons qui peuvent chanter devant et aprés le Repas. Nouvellement composées (la pluspart) par Maîstre Thomas Créquillon et Maistre Ja. Clémens non Papa et par aultres bons musiciens*. Nouvellement Imprimé à Anvers par Susato, 1549.

CRÉQUILLON, ΠΡΟΤΕΛΕΙΟΣ ΕΥΚΗ *Qua chorus musicum bene precatur optimo sponso ornamentis ingenij et virtutis claro Christophoro Hagio clarissimi viri consilio, prudentia et virtute Barbarae Goeblin Wirtzburgensi*, Numeris Harmonicis reddita ab Andrea Schwartz Franco Jacopo Meiland Seufftenborgensi. Gedwd't zu Nuřmberg durch Johan vom Berg, und Ulrich Newber, 1550.

VERDONCK, *Livre contenant plusieurs excellentes chansons et motets à deux parties convenables à tous instruments musicalz, nouvellement amassés hors de divers livres*. P. Phalèse, 1571.

Réédition de ce livre par P. Phalèse et Jean Bellère en 1590.

Les publications de Petrucci en offrent quelques exemples, dont deux sont dans l'*Odhecaton*, six dans les *Canti B*, et dix-sept dans les *Canti C*. Cette formule se répand de plus en plus ; dans notre ms. elle est monnaie courante. Elle devient vers 1520 le rythme initial de la chanson française. Nous la retrouvons encore, en Italie à la fin du siècle, dans la « canzone alla francese » et chez les premiers auteurs de madrigaux.

Ces formules caractérisent non seulement l'époque à laquelle ces chansons ont été écrites, mais également le milieu dans lequel elles sont nées. A H. 5242 se rattachent plus ou moins directement différents mss. La seconde partie de C. 1760 est consacrée à des chansons françaises, tandis que la première est réservée à des pièces religieuses ; en plus de quatorze chansons d'Ant. de Févin, ce ms. en possède de Jean Mouton, M. Gascongne, Hylaire Penet, Brumel, Richafort, N. le Petit. Les manuscrits F. XIX-117 (Florence, Bibl. Nazionale centrale) et Add. 35087 (Br. Mus.) comportent en plus de chansons françaises, des pièces étrangères : italiennes pour F. XIX-117, flamandes pour Add. 35087. Dans les chansons françaises de ces différents mss. se font jour les mêmes caractéristiques d'écriture que dans H. 5242. De plus, si dans H. 5242 la plupart des chansons demeurent anonymes, neuf cependant ont pu être identifiées. *A vous non aultre me suis habandonné* est de Pierre de la Rue. Elle fait partie des Albums de Marguerite d'Autriche (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 228) et du ms. Basevi 2439 (Florence, Bibl. de l'Istituto musicale).

Abandonnant le rythme 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅝 les trois voix en imitation sont basées sur la formule :



Adieu m'amour et mon désir est d'A. Agricola. Cette chanson fait également partie du ms. Basevi 2439, son écriture sévère présente les deux voix supérieures en marche parallèle à la tierce, la basse ayant une partie indépendante. Sept chansons sont d'Ant. de Févin (III-IV-VIII-XIII-XVII-XXVIII). En plus des formules courantes en ce début du xvie siècle, et dont nous avons parlé plus haut, elles reflètent des éléments qui lui sont propres. Les voix sont le plus souvent dans une tessiture grave, leurs entrées en imitation à l'unisson provoquent entre les différentes parties de constants croisements. Les cadences parfaites prennent appui sur

le VIe degré avant de faire entendre l'accord de dominante. Dans presque chaque chanson, nous remarquons des vocalises plus ou moins développées. Mais l'élément dominant du style de Févin est le frottement de seconde, la dissonance de 7e et de 9e, résultats d'un retard, mais parfois aussi attaqués directement. Quelques chansons demeurées anonymes se composent d'éléments semblables peut-on les attribuer à Ant. de Févin ? Nous n'avons pas osé le faire. Cependant la chanson *Mais que ce fust le plaisir d'elle* en plus des caractéristiques musicales de ce musicien, se trouve dans les différents ms. et éditions à côté de pièces qui sont signées de lui ; il semble sinon certain du moins probable que cette pièce est également de lui. Les trois musiciens représentés dans H. 5242 n'appartiennent pas au même milieu, Pierre de La Rue et A. Agricola sont des musiciens de Maximilien d'Autriche, puis de Ph. le Beau ; Ant. de Févin est chantre de Louis XII. Les échanges constants qui existent entre ces deux foyers expliquent la présence dans un chansonnier français d'œuvres de musiciens du Nord.

L'emploi du thème rural, du style fugato et de certaines formules caractérise l'époque de transition à laquelle appartient H. 5242 et les mss. polyphoniques concordants C. 1760, F. XIX-117, Add. 35087. Cette époque de transition est une période d'élaboration où se forgent tous les éléments de la « Chanson française » de la 1re moitié du XVIe s. Le Chansonnier de Françoise nous a permis de préciser le milieu dans lequel ces éléments ont pris naissance : la cour de France à la fin du règne de Louis XII et au début de celui de François Ier. Que cette cour soit Paris ou Blois, nous assistons pendant ce premier quart de siècle XVIe, à la formation d'une école typiquement française de la chanson, qui quelques années plus tard sera portée à son apogée par Clément Janequin.

Paule CHAILLON.
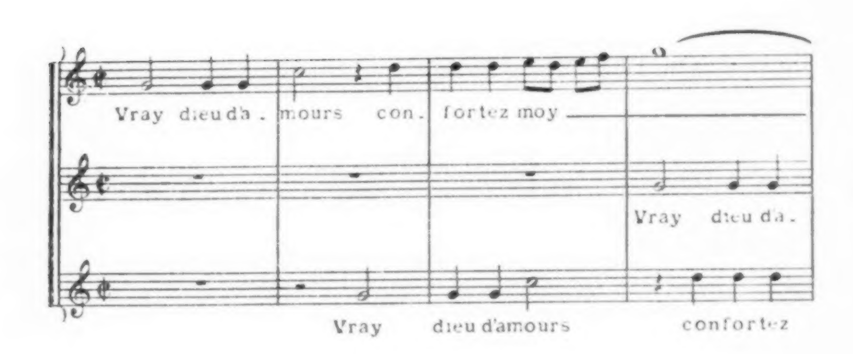
Harley 5242				Mss. monodiques	
	Incipit	Noms d'auteurs	Fol.	B. 9346	A. 12744
I	Vray dieu d'amours, confortez moy..........		1 v°-3 r°		IIIIxx IIII T
II	Seigneurs qui dieu vous gard...............		3 v°-5 r°		
III	Je le lairray puisqu'y my bat..............	A. de Févin	5 v°-7 r°	LXV T	
IV	Maulditz soient ces mariz jaloux............	[A. de Févin]	7 v°-9 r°		XI T
V	Non mudera ma constance et firmesse.....		9 v°-10 r°		
VI	Pensez de faire garnison.		11 v°-12 r°		
VII	Si j'eusse Marion.......		12 v°-13 r°		
VIII	Tres doulce dame débonnaire,..............	[A. de Févin]	13 v°-15 r°		
IX	Le bon espoir que mon cueur a.............		15 v°-17 r°	V S	XLIX S
X	Souvent je m'esbatz....		17 v°-18 r°	VII T	XXVI T
XI	Celle qui m'a demandé..		18 v°-19 r°	LXIII T	LVIII T
XII	Dieu la gard la bergerette		19 v°-20 r°	LXXXXIX T	
XIII	Adieu solaz tout plaisir et liesse.............	[A. de Févin]	20 v°-21 r°		
XIV	Si j'ay perdu par mesdisans.................		21 v°-22 r°		IIIIxx ST
XV	Si j'aime mon amy.....		22 v°		IIIIxx S
XVI	En despit des faulx mesdisans,.............		23 r°-24 r°	IX T	
XVII	Hellas, j'en suis marri.	[A. de Févin]	24 v°-26 r°		
XVIII	Il n'y a yci celuy.......		26 v°-27 r°		IIIIxxXI S
XIX	Petite fleur coincte et jolie................		27 v°-28 r°	LXXXXV S T	XXXII S
XX	A vous non aultre......	[P. de la Rue]	28 v°-30 r°		
XXI	Adieu m'amour et mon désir...............	[A. Agricola]	30 v°-32 r°		
XXII	Royne des flours la plus belle................		32 v°-33 r°	XIII T	
XXIII	Royne des flours que j'ay tant désiré..........		33 v°-34 r°	XVIII T	XXXVIII T
XXIV	Royne des flours que je désire tant..........		34 v°-36 r°	IIII T	
XXV	L'amour de moy si est enclose.............		36 v°-38 r°	XXVII T	XX T
XXVI	Il fait bon aimer l'oysellet..................	[A. de Févin]	38 v°-40 r°	XI T	LXXIII T
XXVII	Non mudera ma constance et firmesse..........		40 v°-41 r°		
XXVIII	On a mal dit de mon amy.	[A. de Févin]	41 v°-43 r°	LXIII T	XLVI T
XXIX	Mais que ce fust le plaisir d'elle................		43 v°-45 r°	LXXXIII T	
XXX	Dieu gard celle de deshonneur.............		45 v°-47 r°	XXXI T	XXIII D
XXXI	Vray dieu, qui my confortera.		47 v°-48 r°	LXVII T	IIIIxxIII T
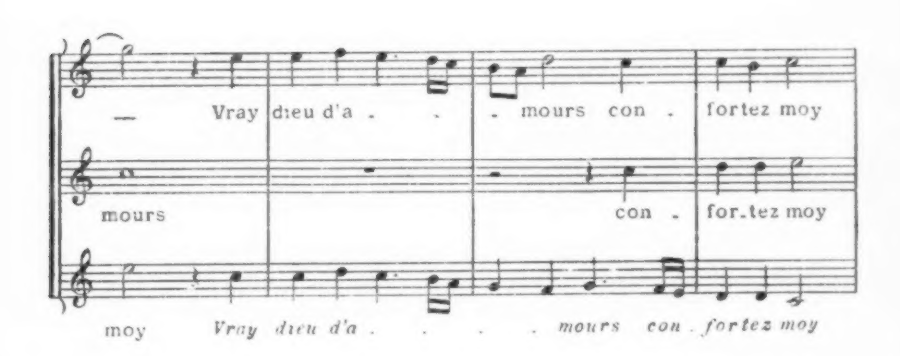
Mss. polyphoniques					Éd. anciennes			Éd. modernes	
C. 1760	F. XIX. 117	Add. 35087	Basevi 2439	Br. 228	G. 1520	Att. 1529	Rés. Vm7 504 (3)	Maldeghem Trésor musical	G. Thibault Poètes et musiciens
		84 v°					N° XLIX		
LIII	5 v°								
L									
XLIX									
	1 r°				5 v°				
					7 v°				
LXIII	14 v°	53 v°							
					11 v°				
LII	2 r°				2 v°				
							N° LXIII		
			47 v°	52-53				XXIII (1887)	
			64 v°				N° LXVII		
					4 v°				
LXI									
									p 65
XLVIII	7 v°	93 v°			16 v°	12 v°			
	11 r°				19 v°	10 v°			
						15 v°			
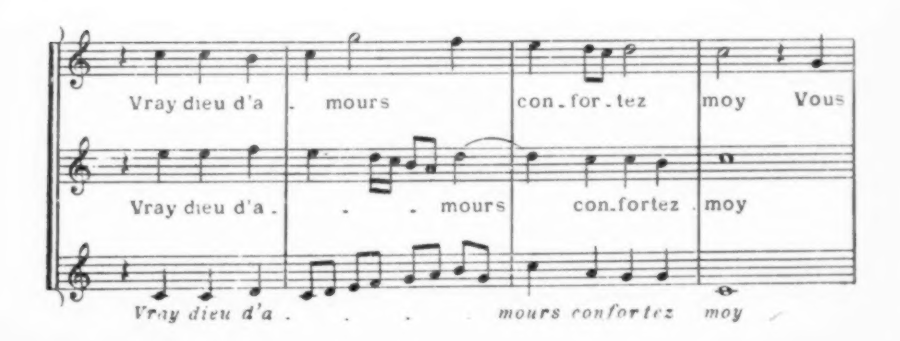
SIGLES

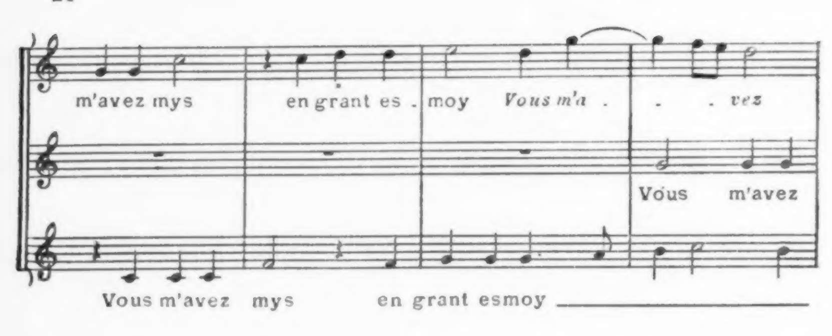
H. 5242	Londres, Br. Mus. ms. Harley 5242.
B. 9346	Bibl. Nat. ms. fr. 9346 (dit ms. de Bayeux), édité par Th. Gérold.
A. 12744	Bibl. Nat. ms. fr. 12744, édité par G. Paris.
C. 1760	Cambridge, Samuel Pepys Library, ms. 1760.
F. XIX-117	Florence, Bibl. Nazionale Centrale, ms. XIX-117.
Add. 35087	Londres, Br. Mus., ms. Additional 35087.
Basevi 2439	Florence, Bibl. de l'Istituto musicale ms. Basevi 2439.
Br. 228	Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 228.
G. 1520	*Chansons à Troys*, éd. par A. Giunta. — Bibl. Nat., Rés. Vm⁷ 669.
Att. 1529	*Quarante-deux chansons à troys parties*, P. Attaingnant, 1529. Bibl. Nat., Rés. Vm⁷ 180.
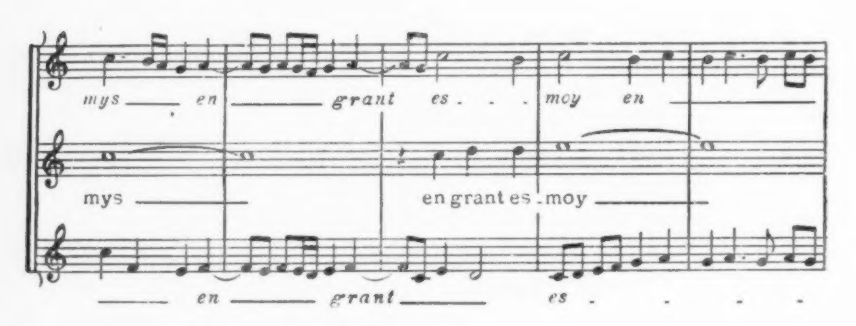
Vray dieu d'amours, confortez moy
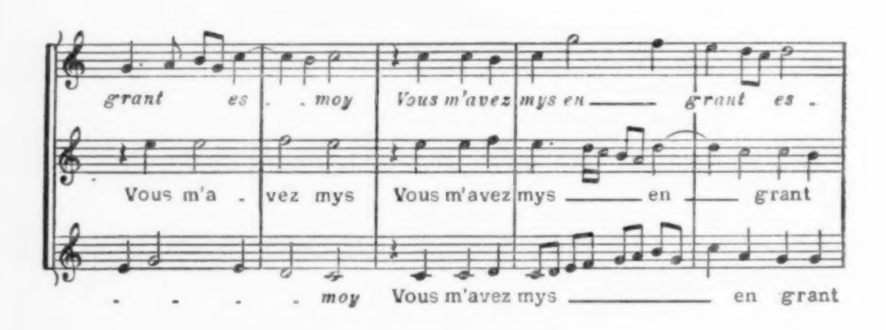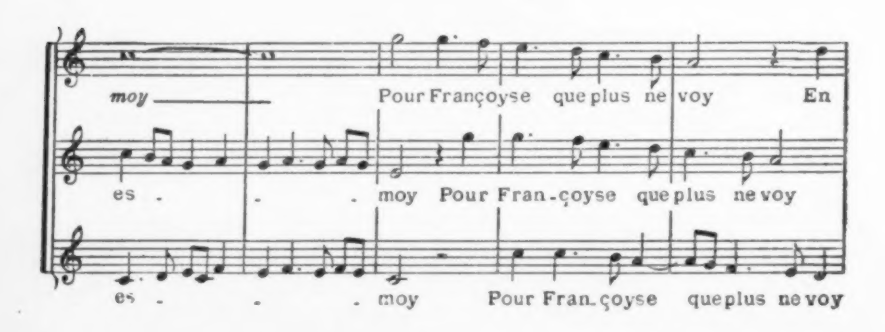




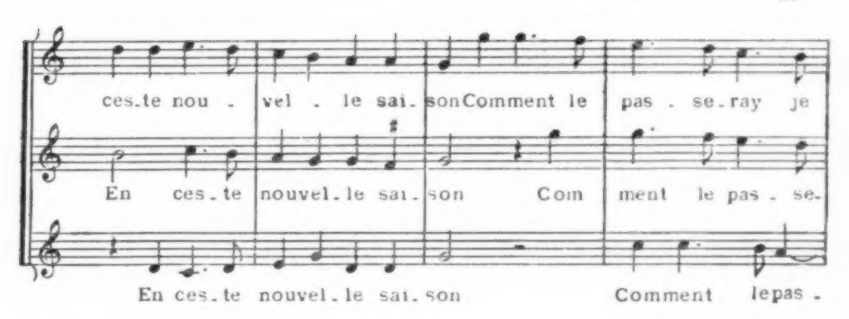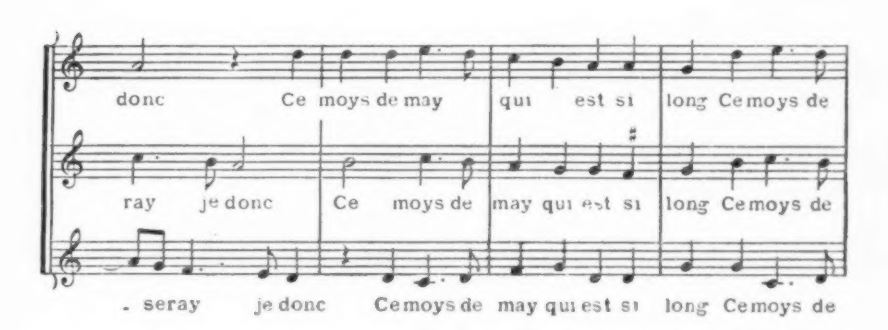



m'avez mys
en grant es . moy
Vous m'a .
. . vez
Vous m'avez
Vous m'avez mys
en grant esmoy

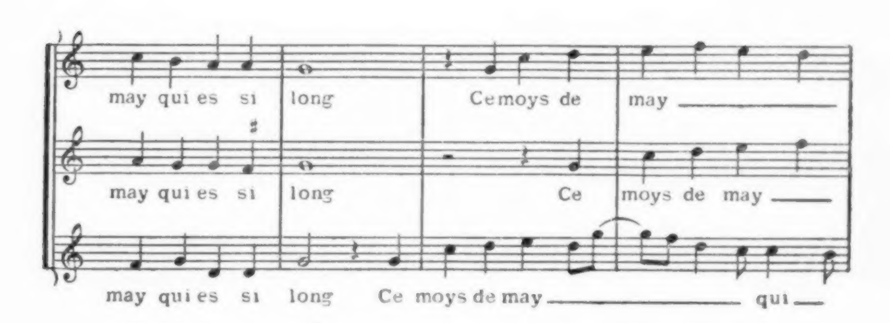

mys en
grant es . . .
moy en
mys
en grant es . moy
en
grant
es . . . .
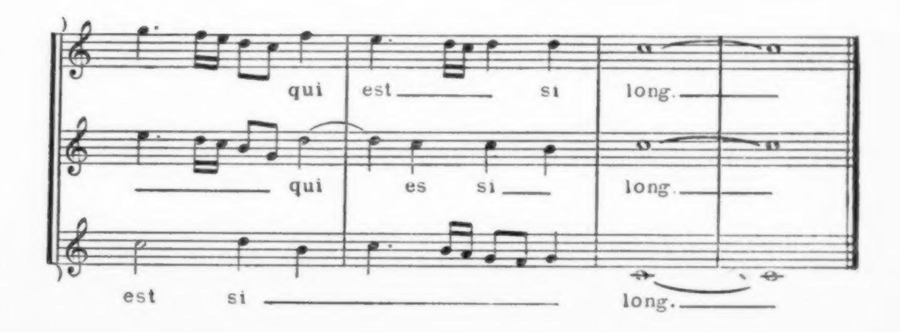

grant es
. moy
Vous m'avez
mys en
grant es .
Vous m'a - vez mys
Vous m'avez
mys en grant
. . . . moy
Vous m'avez mys
en grant


moy
Pour Françoyse que plus ne voy
En
es . . moy
Pour Fran-çoyse que plus ne voy
es . . . moy
Pour Fran_çoyse que plus ne voy


ces.te nou . vel . le sai. son Comment le pas . se.ray je
En ces.te nouvel.le sai.son Com ment le pas . se-
En ces.te nouvel.le sai.son Comment lepas .


donc Ce moys de may qui est si long Ce moys de
ray je donc Ce moys de may qui est si long Ce moys de
. seray je donc Ce moys de may qui est si long Ce moys de


may qui es si long Ce moys de may
may qui es si long Ce moys de may
may qui es si long Ce moys de may qui


qui est si long.
qui es si long.
est si long.

Vray dieu d'amours, confortez moy
Vous m'avez mys en grant esmcy
Pour Francoyse que plus ne voy
En ceste nouvelle saison
Comment le passeray je donc
Ce moys de may qui est si long

[Je me suis adventure
En nos jardins suis entrè
Pour cueillir rose ou bouton
En ceste nouvelle saison
Hellas, comment passeray donc
Ce moys de may qui est si long.

En nos jardins suis entre
Trois fleurs d'amours y trouvay
Une en prins, deux en laissay
En ceste nouvelle saison
Hellas, comment passeray donc
Ce moys de may qui est si long.

Un chapellet en ay
A troys rens le commençay
Et a quatre le cheray
En ceste nouvelle saison
Hellas, comment passeray donc
Ce moys de may qui est si long.
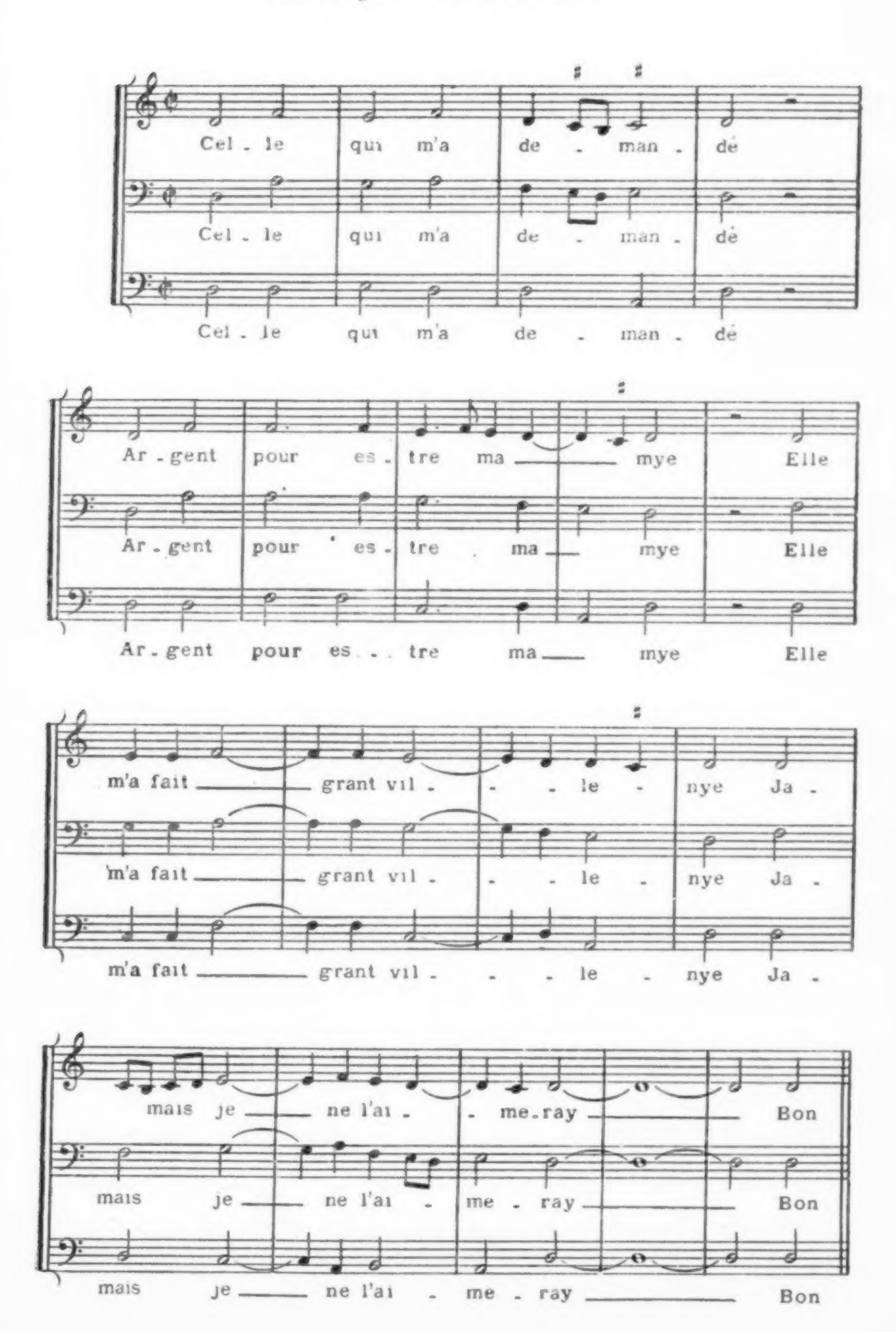
A m'amye le donneray
Et scay bien que j'en auray
Un bon baiser quant je vouldray
En ceste nouvelle saison
Hellas, comment passeray donc
Ce moys de may qui est si long.
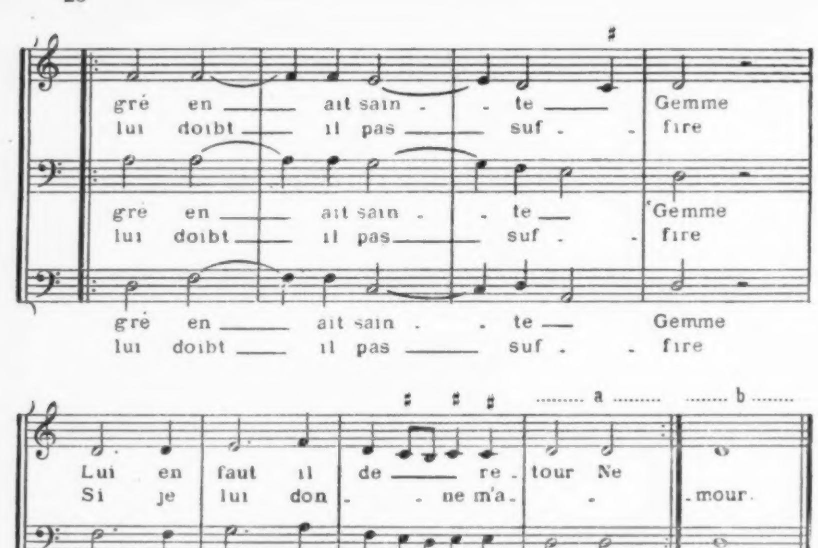
Sy je la puis rencontrer
D'amours je la vueil prier
Aussy en est-ce la saison
Du moys qui moys de may a nom
Hellas, comment passeray donc
Ce moys de may qui est si long.] (1)

---

(1)-Les 5 dernières strophes d'après A. 12744

Celle qui m'a demandé





Celle qui m'a demandé
Argent pour estre m'amye
Elle m'a fait grant villenye
Jamais je ne l'aimeray.

Bon gré en ait sainte Gemme
Luy en faut il de retour
Ne luy doibt il pas suffire
Si je lui donne m'amour.

[Je la quitte en bonne foy
Et feray une aultre amye
Puisqu'elle a demandé partie
De l'argent qu'avions elle et moy.
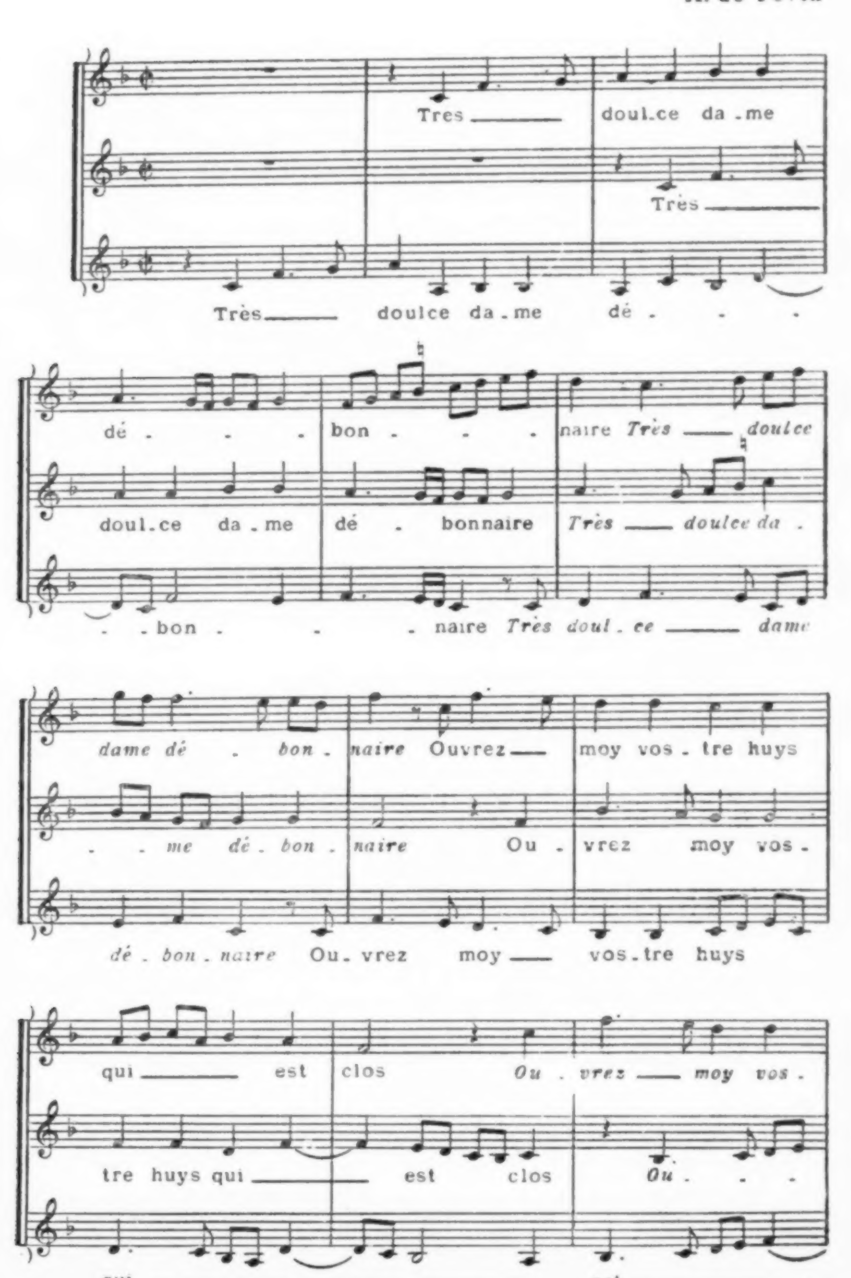
Mademoiselle m'amye
De votre cousté vient le tort
D'avoir laisser maitre Hely
Votre amy qui vous aymoit si fort.] (1)
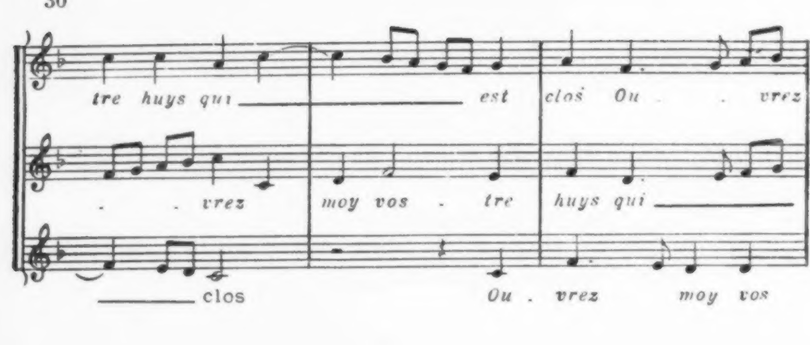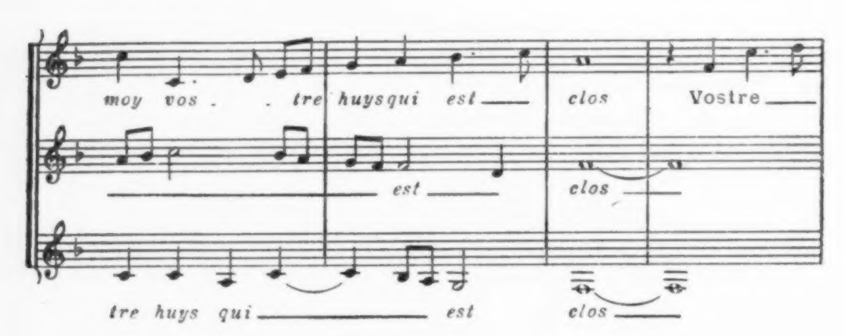
---

(1) Les 2 dernières strophes d'après B. 9346
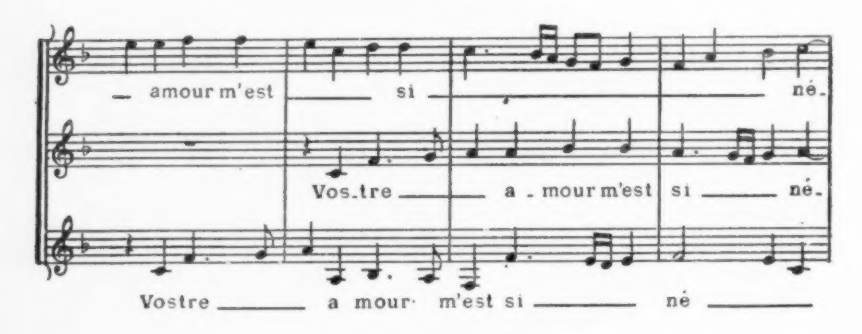
Très doulce dame débonnaire
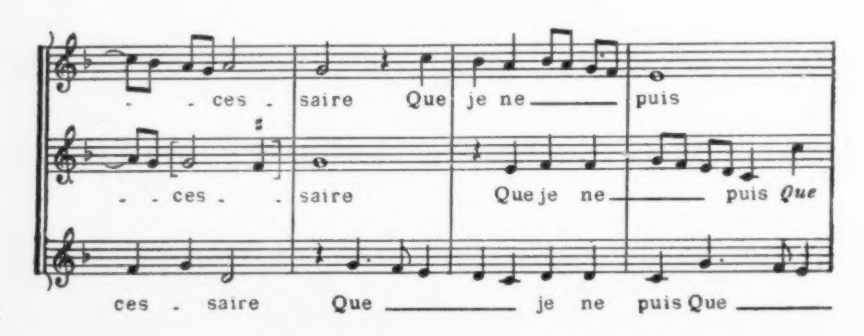
A. de Fevin
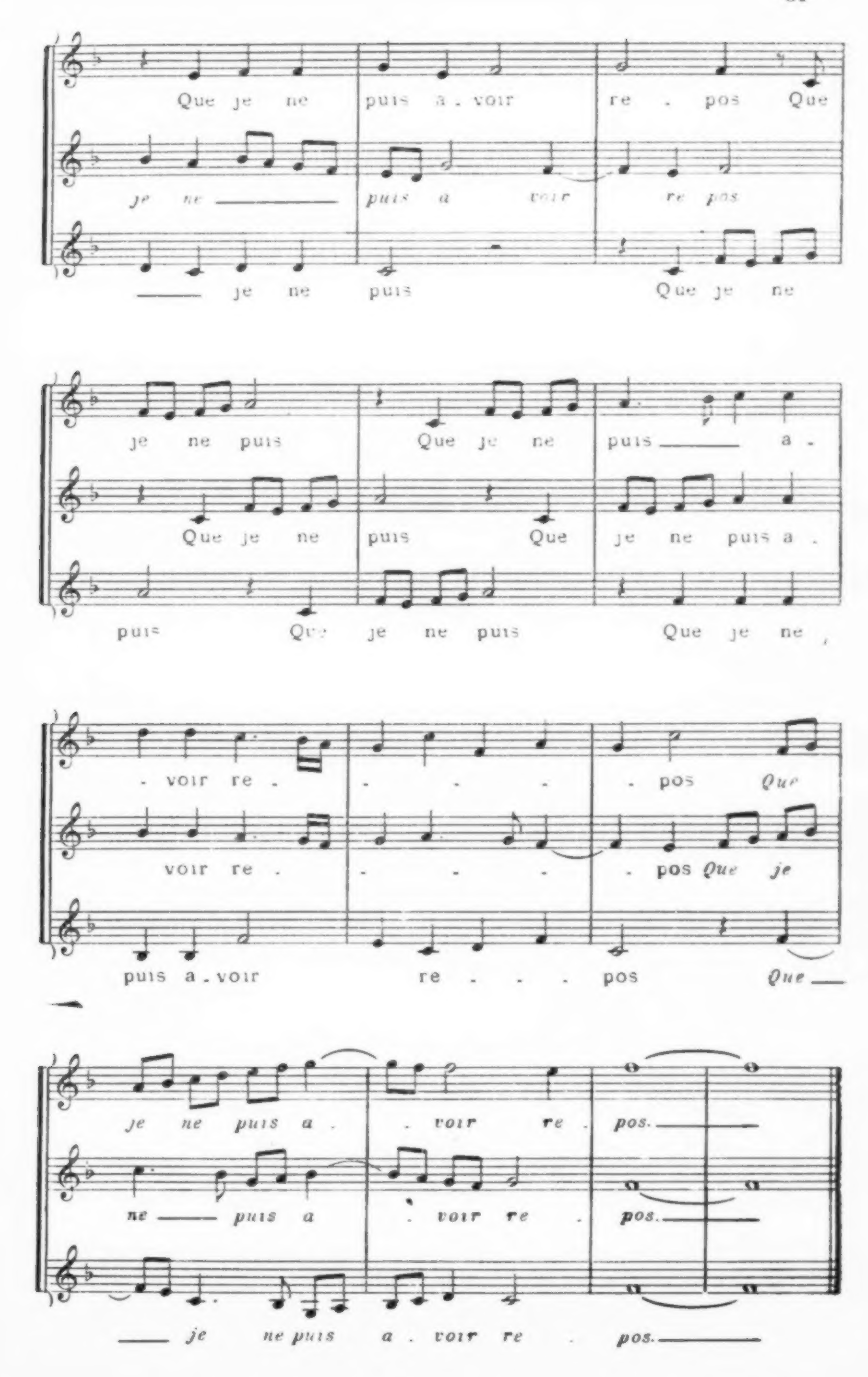



tre huys qui est clos Ou . vrez
. . vrez moy vos . tre huys qui
clos Ou . vrez moy vos


moy vos . . tre huysqui est clos Vostre
est clos
tre huys qui est clos


amour m'est si né.
Vos.tre a . mour m'est si né.
Vostre a mour· m'est si né


. . ces . saire Que je ne puis
. . ces . . saire Que je ne puis Que
ces . saire Que je ne puis Que



Grandjean Grav

« THE ITALIAN MADRIGAL » D'ALFRED EINSTEIN ET LES RAPPORTS DE LA MUSIQUE ET DE LA POÉSIE AU XVIe SIÈCLE

Cette œuvre [1] qui couronne un labeur de quarante années commande le respect. Einstein mena de pair d'autres travaux dont l'importance a été rappelée ici même [2] mais, comme il le dit dans sa préface, peu de semaines, durant ces décades, se passèrent sans qu'il transcrivît quelques madrigaux d'après les parties séparées des éditions originales. Cette connaissance inégalée des sources nous vaut, entre autres bienfaits, une anthologie où se trouvent réunies (vol. III de *The Italian Madrigal*) près de cent pièces presque toutes inédites et qui viennent s'ajouter aux nombreux exemples musicaux accompagnant le texte de sa magistrale étude. Einstein jugeait la synthèse nécessaire, tout en craignant qu'elle ne fût prématurée. Ces craintes étaient vaines, l'œuvre a atteint son but. C'est un instrument de travail indispensable ; elle restera classique même lorsqu'elle sera dépassée par de nouvelles recherches qui sans elle ne pourraient être aussi aisément entreprises. Sans doute, dès à présent, de plus experts que moi ont-ils à faire des rectifications de détail. Si j'ai des réserves à formuler c'est parce que cet ouvrage pourrait rendre des services encore plus grands s'il était d'un abord plus facile.

Regrettons en premier lieu que, par la volonté des éditeurs,

---

1. Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 vol., Princeton University Press, Princeton, New Jersey (London : Cumberledge, Oxford University Press), 1949.
2. Isabelle CAZEAUX, « Alfred Einstein », *Revue de Musicologie*, juillet 1952, pp. 11-20.

l'apparat critique ait été mêlé au texte, ce qui est également gênant lors d'une première lecture, et lorsqu'on consulte l'ouvrage pour y trouver des références. Il y aurait eu avantage, notamment, à rassembler les indications bibliographiques au lieu de les disséminer dans le corps du livre [1].

Autre point, *The Italian Madrigal* se situe au carrefour de plusieurs disciplines. Or l'auteur me paraît adopter deux attitudes très différentes dans la préface générale, et dans l'avant-propos du volume III. Il déplore dans la préface que trop de travaux consacrés à la musique vocale négligent l'aspect poétique d'un sujet qui exige pourtant une connaissance égale des deux arts et du milieu où ils s'épanouissent (comme il le fait remarquer dans le corps de l'ouvrage, p. 167, l'histoire de la poésie mise en musique reste à écrire). Il déplore aussi que le bon livre de Crane sur la société italienne au XVI[e] siècle [2] ne fasse aucune mention de la vie musicale et que, dans son ouvrage célèbre, Jacon Burckhart n'ait disposé, pour décrire cet aspect essentiel de la civilisation italienne durant la Renaissance, que d'une documentation très indigente. Mais dans l'avant-propos, voulant justifier l'emploi pour ses exemples musicaux des clefs de soprano, d'alto et de ténor, il rappelle que son livre s'adresse à des musiciens qui sont, ou devraient être rompus à la lecture de partitions présentant des difficultés semblables, sinon plus grandes. Pourquoi donc s'attache-t-il à maintenir entre spécialités des cloisons dont il est le premier à souhaiter la disparition ? Son livre ne s'adresse pas seulement au musicologue, au professionnel exercé. L'historien de la littérature et de la civilisation, de même que l'amateur éclairé (catégorie très estimable) ont besoin de savoir comment s'opère dans le chant la métamorphose de la parole. Et pour saisir ce que devient le verbe poétique dans la polyphonie, il faut un effort assez grand pour que ne s'y ajoute point celui de surmonter de trop grands obstacles techniques. Einstein était-il moins exigeant pour les interprètes que

---

1. Ces indications, en ce qui concerne les études critiques, ne sont d'ailleurs pas complètes et Hans F. Redlich, dans « The Italian Madrigal, a bibliographical contribution », *Music and Letters*, april 1951, pp. 154-6, ajoute des renseignements utiles sans prétendre épuiser le sujet. — Pour les sources, il faut évidemment se reporter à la bibliographie d'Emil Vogel, révisée et augmentée par A. Einstein (références p. 20 de l'article de Cazeaux).

2. Thomas Frederik Crane, *Italian Social Customs of the 16th Century*, New Haven, Yale University Press, 1920.

pour les érudits d'autres disciplines ? Dans son édition pratique de douze madrigaux italiens [1] il remplace les clefs d'*ut* par la clef de *sol* et transpose la tonalité pour que le registre des voix cadre mieux avec les exigences d'ensembles modernes où des femmes tiennent la partie d'alto. Ceci ne l'empêche pas d'assurer, dans une préface, que cette édition est fidèle à l'original, et que la musicologue pourra le reconstituer sans peine en la lisant.

Dans cette édition pratique on trouve à la fois le texte italien et une traduction anglaise en vers, due au professeur Gustave Reese, qui s'adapte ingénieusement au mètre et à la ligne mélodique, mais qui pour ces raisons s'écarte souvent du sens littéral. Or Einstein fait justement remarquer qu'on ne saurait chanter ces œuvres anciennes sans initiation préalable. Cette initiation me paraît devoir consister entre autres en une étude de la prononciation et de la diction des langues. Ce dont les interprètes ont besoin, ainsi que les auditeurs, c'est du poème original accompagné d'une traduction juxtalinéaire, aussi littérale, aussi peu métrique que possible, et dont la lecture préalable permettrait de saisir à la fois le sens, le rythme et l'harmonie des syllabes étrangères. Le problème s'est posé pour le grand ouvrage d'Einstein. Les traducteurs devaient s'acquitter d'une tâche difficile qui était de traduire en anglais l'allemand de l'auteur. Ils ont donné, en plus, une traduction des documents en prose italienne mais ont laissé dans la langue originale les textes poétiques. Or ce sont eux qui présentent pour le lecteur les difficultés les plus grandes, surtout dans le cas des dialectes.

On voit qu'en formulant ces réserves je ne songe pas à mettre en question la valeur de l'ouvrage, mais seulement à indiquer ce qui pourrait faciliter la collaboration entre spécialistes dans un domaine encore insuffisamment exploré, car il faut porter ici les études comparées à la deuxième puissance et joindre une connaissance intime des deux arts à celle de plusieurs littératures. Il ne peut être donné à un seul de saisir dans toute leur complexité les rapports musique-poésie au XVI[e] siècle. C'est ce qui fait l'utilité d'entretiens internationaux. Et s'il est trop ambitieux d'en attendre une synthèse définitive, ils peuvent du moins stimuler la recherche sur des points précis et permettre une perception meilleure des liaisons entre les aspects multiples du problème. A la veille d'une de ces rencontres il peut être utile de retracer dans ses grandes

1. A. Einstein, *The Golden Age of the Madrigal*, G. Schirmer, New-York.

lignes l'évolution du madrigal italien, puisque son histoire est maintenant écrite, et de voir si l'on peut tirer de ce développement un enseignement plus général. L'histoire des formes artistiques diffère d'un pays à l'autre, et plus encore d'un siècle à l'autre. Il existe cependant des constantes, et le mariage du poème et de la musique, où règnent tour à tour l'amour et la raison, où les conjoints sont tour à tour maître ou serviteur, varie dans des limites qui sont à préciser.

Einstein se défie des généralisations et si sa prudence se justifie souvent, elle explique que son livre n'apporte pas une synthèse aussi complète qu'on le désirerait. Il domine à tout moment son complexe sujet et nous lui devons d'excellents chapitres d'ensemble sur l'esthétique du madrigal et la transformation de son style. Mais il faut dégager de la masse des documents et des analyses les séries d'observations et de faits caractéristiques qui préparent les conclusions d'Einstein et les renforcent. Dans les pages qui suivent je m'attache à mettre en relief ce qui me paraît essentiel et si je me livre à des réflexions personnelles, c'est toujours en tenant compte des interprétations de l'auteur.

Einstein prend pour point de départ la *frottola* qui naît avec le siècle à la Cour de Mantoue, dans l'entourage d'Isabelle d'Este, et que nous connaissons par les éditions de Petrucci. Les poèmes, surtout dans les premiers recueils, ont peu de mérite. On y rencontre des satires et des conseils de sagesse mondaine, mais leur principale fonction est de servir des intrigues amoureuses où, malgré les formules pétrarquistes, l'idéalisme a peu de place. De leur côté les compositeurs — par réaction pense Einstein contre la sentimentalité affectée et l'allure un peu cérémonieuse de la chanson bourguignonne — adoptent un ton plus léger où perce une pointe de défi. La mélodie emprunte volontiers des tournures au chant populaire, le rythme ternaire évoque la danse. La franchise du contour, la netteté des coupes respectent la structure strophique du poème. Il s'agit en fait déjà de monodie accompagnée. Ces musiciens renoncent à ajuster successivement à une mélodie principale une seconde mélodie, puis une troisième. L'œuvre est conçue simultanément à quatre parties, la voix supérieure et la basse ont des rôles bien définis, les voix intermédiaires servent de remplissage harmonique tout en conservant l'apparence du mouvement mélodique. Elle peut être interprétée à quatre voix, ou par un soliste avec accompagnement instrumental. Cette conception survivra au cours du siècle, principalement dans les genres légers et le courant

favorable à la monodie acquerra vers la fin du siècle la puissance que l'on sait, après un vaste détour qu'Einstein s'est donné pour tâche de décrire.

En même temps que de la *frottola* proprement dite les compositeurs tirent parti d'autres formes poétiques. Le *strambotto*, plus lyrique et d'accent plus authentiquement populaire, est un genre qui meurt, mais l'*ottava rima* qu'il utilise revivra bientôt dans le grand poème de l'Arioste. Le *capitolo*, dont les *terze rime* font alterner les narrations et les effusions lyriques de l'églogue, contient en germe le drame pastoral. Les frottolistes s'attaquent même à la forme la plus difficile, le sonnet, et non contents d'adapter au texte un schéma plusieurs fois répété, ils cherchent à créer un langage mélodique qui en épouse le sens. Les *canzoni* de Pétrarque sont l'objet d'essais analogues. Le niveau littéraire s'élève et la confusion des genres sérieux et légers se dissipe. Les musiciens entrevoient la possibilité d'un art plus varié, plus profond et plus subtil. Une pression s'exerce aussi sur eux. Bembo, arbitre du goût littéraire, s'attache à mettre en honneur une conception de l'amour inspirée à la fois du platonisme et de Pétrarque. Et Castiglione, dans un manuel célèbre, cherche à imposer un modèle exigeant de civilisation courtoise. Tous deux obtiennent d'Isabelle que Tromboncino et Cara, les plus éminents frottolistes de sa Cour, mettent en musique des poèmes de leur composition ou de leur choix.

C'est alors que s'opère la transition de la *frottola* au madrigal. Le principe de composition simultanée à quatre voix subsiste mais, pour les besoins de l'expression, on emprunte au motet des éléments d'écriture. La résultante est une synthèse des deux styles permettant un passage aisé de l'homophonie à une polyphonie sans rigueur. Pour rendre toutes les intentions du poème il faut assouplir les structures. La franchise mélodique, rythmique, tonale de la *frottola* s'expliquait par sa simplicité même. Le madrigal n'est pas amorphe, mais protéiforme, son principe d'organisation varie sans cesse parce qu'il commente le texte vers par vers. Le verbe commande à la pensée musicale qui s'empare de l'idée ou du mot faisant image et les présente sous tous leurs aspects. En même temps qu'il sature d'harmonies le poème, le musicien rend manifestes les intentions latentes, sensibles les allusions. Mais il met aussi la parole au service de la composition : elle facilite l'invention de sujets dont il tire des développements. Les contrastes de sentiments ou d'images lui suggèrent des oppositions de rythme, de

tempo, des alternances de calme et d'animation. Un équilibre heureux s'établit le plus souvent entre paroles et musique. L'imposition d'un schéma préétabli serait fatale au madrigal. Il faut que la musique s'organise librement, tandis que se déroule le poème. Celui-ci perd inévitablement une partie de ses contours, de ses cadences : aux harmonies du vers s'en substituent d'autres. La musique madrigalesque a besoin, pour s'approprier les structures poétiques sans lesquelles elle serait informe, de les désintégrer plus ou moins, où de les réduire à une relative uniformité. Le retour périodique d'un agencement bien déterminé lui est une gêne, et c'est de pièces brèves, assez libres dans leur arrangement métrique, ou de strophes uniques extraites d'un poème, qu'elle s'accommode le mieux. Le cas le plus favorable est celui du madrigal proprement dit, le plus défavorable, celui du sonnet qu'elle parvient seulement à assimiler en le scindant. Avec le temps des compositions de longue haleine, de véritables cycles, deviendront possibles : *sestine* et *canzoni* entières, chaînes de strophes épiques.

Malgré les répétitions, les étirements, les superpositions, les départs successifs, bref le disparate verbal qui surprend celui qui jette sur les portées un coup d'œil non exercé, la qualité maîtresse du langage poétique est préservée lorsque le musicien sait respecter la valeur de l'accentuation des syllabes. On sait combien l'interprétation du madrigal est difficile. On sait aussi que les meilleurs ensembles nous font percevoir, sous la multiplicité des dessins et des rythmes, cette pulsation essentielle qui fait du poème et de la musique une unité vivante.

Une théorie inspirée du platonisme que le Moyen-Age avait transmise, mais que l'humanisme approfondit pour la faire servir à des fins esthétiques, va soutenir ce travail créateur. Elle affirme que la musique est d'origine divine : elle la considère comme l'image sensible, le symbole efficace, de la force organisatrice qui régit l'univers et fait de l'homme, âme et corps, un être capable de réaliser en lui-même l'harmonie. Elle l'identifie même avec cette force et lui donne le pouvoir d'apaiser, de disposer à la contemplation, ou au contraire de susciter les passions. Intimement liée à la poésie en des temps reculés elle produisait des effets merveilleux. L'effort pour arracher à la musique antique le secret de sa vertu se poursuit, non sans tâtonnements ni polémiques, et, malgré l'écart entre théorie et pratique, stimule les expériences métriques, les explorations harmoniques. La croyance à l'existance de correspondances innombrables entre le divin, le cosmique et l'humain,

à la puissance orphique de la musique, à son alliance originelle avec la poésie, favorise l'essor d'un art chargé de signification et communique sa vigueur à la théorie moins exaltée, mais plus concrète, de l'imitation de la nature.

La musique, enseigne Nicola Vicentino [1], doit accorder ses mouvements, ses harmonies, avec les images et les sentiments du vers, en même temps qu'elle en respecte la diction. On aperçoit tout de suite un écueil que les compositeurs n'évitent pas toujours : au lieu d'infuser au texte un surcroît d'énergie ou de délicatesse, ces préceptes risquent de conduire au parallélisme, à la glose perpétuelle où le détail magnifié fait perdre la notion des ensembles. Le danger est d'autant plus grand que les madrigalistes recourent volontiers aux symboles sonores (et même hélas aux symboles visuels qui ne se révèlent qu'à la lecture). Une dissonnance uniquement destinée à commenter le mot « amer » n'a pas la même fonction que celle qui renforce la plainte lyrique à son apogée. Elle ne peut l'acquérir que si le poète a placé le mot expressif à la crète, et que si la musique apparaît comme la vague qui soulève et enfle le discours. D'autre part des inventions fortes, ou tout au moins ingénieuses, du fait qu'elles servent à illustrer certaines paroles, ont tôt fait de devenir monnaie courante. C'est contre le sort fait à des mots comme « âpre », « fuir », « voler » que s'insurge Vincenzo Galilei [2]. Si le réalisme descriptif, le langage direct de la passion tendent à s'imposer au cours du siècle, la constitution d'un *thesaurus*, qui est la ressource des petits maîtres, retarde une telle évolution. La peinture minutieuse et l'usage emblématique du signe caractérisent si bien ce style qu'on parlera un jour à leur propos de « madrigalismes » et que les génies du XVI[e] siècle finissant hésiteront encore entre cette manière, qu'ils chercheront à rajeunir en l'affinant, et une facture plus large et plus neuve.

Mais quels que soient les moyens choisis la volonté d'allier deux arts reste la même. A juger par une poésie (souvent anonyme mais parfois signée de grands noms, le Tasse, Guarini) qui est spécialement écrite pour le compositeur et qui va au devant de ses besoins, on pourrait croire que celui-ci dicte ses conditions. Et pourtant lorsqu'il veut donner la pleine mesure de son talent il choisit des poèmes qui, par leur substance et leur savante perfec-

---

1. Dans *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), cité par Einstein, p. 222.
2. *Dialogo della musica antica e moderna* (1581), *ibid.*, pp. 230-1.

tion, sembleraient devoir se suffir à eux-mêmes. Le madrigal à ses débuts est souvent, comme la *frottola*, un hommage rendu à une femme, courtisane ou non, pour des fins précises. Mais sous l'influence des pétrarquistes l'objet aimé s'entoure d'idéal. Et les *Rimes* sur la vie et la mort de Madame Laure resteront durant tout le siècle un recueil de prédilection pour des artistes qui y trouveront la richesse nuancée des sentiments et les contrastes émouvants. Einstein met admirablement en lumière l'analogie entre l'allure souple et fluide du madrigal et cette poésie hésitant entre désir et remords, suspendue entre ciel et terre.

Avec l'Arioste on pénètre dans un autre univers. Son poème héroïque et bouffon connaît un succès immense. On chante *Roland Furieux* aux carrefours sur des thèmes traditionnels, et dans les palais en des versions savantes qui parfois font allusion à ces motifs populaires. Par leur jovialité, leur mordant, leur verve effrontée, certaines strophes prolongent dans le madrigal l'esprit de la *frottola*. Mais d'autres contiennent des évocations de la nature où abondent les couleurs et les sonorités, ou encore des scènes passionnées, des lamentations, des imprécations véhémentes grâce auxquelles le besoin latent d'expression dramatique peut se donner libre cours. Il pourra se satisfaire d'une manière plus complète encore, dans la dernière partie du siècle, lorsque verra le jour la *Jérusalem délivrée*. Mais, fils de la Contre-Réforme, le Tasse ne considère plus avec détachement l'humaine tragi-comédie ; chez lui l'ironie fait place à la foi militante, fanatique même, et ne fait plus contre-poids au pathétique.

Le même piétisme explique le regain de faveur pour les madrigaux spirituels, dont les premiers modèles s'inspiraient des poèmes de Pétrarque où se faisait entendre la voix du repentir et de la dévote inquiétude. Dans un dialogue [1] le Tasse condamne la musique légère et sensuelle et réclame des œuvres nobles, édifiantes. C'est une conversion de ce genre que donne l'exemple de l'œuvre madrigalesque de Roland de Lassus, qui débute par des villanelles et finit par des *Larmes de Saint Pierre*. Le Tasse lui-même avait commencé par une pastorale et des poèmes d'amour. Mais par une démarche contraire nous voyons Philippe de Monte, au déclin de ses jours, chercher à plaire en composant dans le goût anacréontique et pastoral. Ce genre qui a fait les délices de tout le siècle est plus apprécié que jamais. Guarini est au Tasse ce

1. *La Cavalletta, ovvero Della poesia toscana, ibid.*, pp. 219 *sq.*

que, pour la première moitié du siècle, Sannazar était à l'Arioste. Mais cette fois il s'agit d'une réaction, d'une évasion en Arcadie loin d'un climat moral trop ardent et trop sombre. D'ailleurs ces deux exigences de la sensibilité du *Cinquecento* finissant sont complémentaires et les esthétiques qui cherchent à les satisfaire ont en commun une certaine artificialité romanesque. Des échanges se produisent entre les deux genres et la tendance générale à la dramatisation développe dans la pastorale des germes qui se trouvaient déjà dans le *capitolo*. Et le *madrigale arioso* cherchera aussi bien dans *Aminta* ou le *Pastor fido* que dans les deux grandes épopées les accents d'une passion à son paroxysme.

Si maintenant nous essayons de comprendre l'attitude des principaux musiciens à l'égard de leurs poètes, en tenant compte des moyens mis en œuvre, nous voyons que les maîtres qui créent, en partant de la *frottola*, le magridal à quatre voix, Verdelot, Arcadelt, Festa, visent à la simplicité, à la transparence, et font un usage discret du contrepoint d'imitation et des effets descriptifs. Willaert, lui, fait un plus grand usage des ressources du motet, étend les dimensions de l'œuvre, met la beauté des lignes mélodiques et le souci d'une diction claire au service du texte qu'il traite avec une grande déférence. Son disciple Cipriano de Rore généralise l'emploi de l'écriture à cinq voix qui permet une plus grande richesse de sonorité et facilite tous les effets qui résultent de la combinaison des voix. Il sacrifie volontiers la structure et les symétries du poème pour exprimer tout le sens d'une façon neuve et vigoureuse, et moins par l'intermédiaire de symboles que grâce à des moyens proprement musicaux : recherches harmoniques, alternance d'une libre polyphonie et d'une déclamation utilisant l'homophonie massive et la monodie. Roland de Lassus donne au madrigal une plus grande plasticité de mouvement mais il n'est pas, au même degré que Rore, l'inventeur d'une langue nouvelle : son originalité consiste plutôt à employer avec souplesse, vigueur et concision un vocabulaire déjà constitué. Andrea Gabrieli étend encore les ressources sonores en pratiquant volontiers l'écriture à six voix ; il vise à la plénitude et à la couleur, plutôt qu'à l'audace harmonique. Il cultive des genres divers et le nouveau style pastoral lui doit plus qu'à tout autre son charme sensuel et ses accents dramatiques.

Einstein ne compte, dans l'histoire du madrigal, que deux tempéraments révolutionnaires, Cipriano de Rore et Monteverdi. Il est significatif que, seul des musiciens de son siècle, Cipriano ait trouvé

grâce aux yeux de Giovanni de Bardi [1], champion d'un art nouveau rompant délibérément avec le passé et que Monteverdi lui-même se soit considéré comme l'héritier spirituel de Rore [2]. Entre ces deux se placent des hommes qui poussent jusqu'à leurs dernières limites les possibiités du madrigal, tout en se maintenant à l'intérieur d'un genre consacré, et en acceptant ses conventions. Giaches de Wert, qu'influencent tour à tour Rore et Gabrieli, est, comme Luzzaschi, un musicien cher au cœur du Tasse. Sans rompre avec l'esthétique traditionnelle, il intensifie l'expression et annonce le *stile concitato*. Ce qui, dans l'œuvre de Willaert, paraît aux yeux de Zarlino la peinture véridique d'une émotion extrême [3] nous semble évoquer, par comparaison avec de Wert, des sentiments presque paisibles. Marenzio approfondit son art dans le sens du raffinement plutôt que de la véhémence. Il fait figure de classique parce qu'il dispose avec une aisance et un goût parfaits du legs de ses prédécesseurs. Il innove cependant lorsqu'il accentue le caractère « symphonique » de l'ensemble vocal, c'est-à-dire lorsqu'il refuse à certaines voix la satisfaction de chanter le poème entier et subordonne leurs interventions à l'effet total. Mais il respecte les poèmes, étant sensible à leur beauté. Eclectique dans le choix des thèmes, il est judicieux dans celui des textes. Par contraste Gesualdo de Venosa attache peu d'importance à la valeur littéraire des vers pourvu qu'ils éveillent des échos dans sa sensibilité. L'écriture à plusieurs voix, qui substitue le « nous » au « je » de la monodie, impose seule des limites à la subjectivité de sa musique. L'harmonie tourmentée (dont les audaces ont un effet plus dissolvant que constructif), la déclamation fébrile, les contrastes abrupts ne seraient que maniérisme sans la sincérité des plaintes venues de son âme maladive, angoissée.

Avant de décrire l'ultime transformation du madrigal, ou plutôt l'éclatement de sa forme traditionnelle car si le mot subsiste encore il désigne alors une chose toute différente, je rappellerai le rôle de deux forces qu'il faut compter parmi celles qui préparent à longue échéance la révolution monodique. D'une part la persistance d'un type de chanson légère, divertissante, proche de la *frottola* par l'esprit comme par l'écriture. De l'autre l'intérêt

1. *Discorso mandato... a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene* (c. 1580), *ibid.*, p. 423.

2. *Dichiarazione* de Giulio Cesare Monteverdi accompagnant les *Scherzi musicali* (1607) de Claudio, *ibid.*, pp. 410-11.

3. *Institutioni armoniche* (1558), *ibid.*, p. 568.

croissant que soulèvent des représentations théâtrales où la musique est associée au drame.

Dans la *canzon villanesca* alternent couplets et refrain. Elle adopte un tour franchement populaire, non par sentimentalisme, mais dans un esprit de raillerie, et elle parodie aussi bien la gaucherie rustique que les nobles ambitions du madrigal. Ceci n'empèche pas les maîtres du madrigal de s'amuser à écrire des villanelles et d'en affiner l'écriture. S'il y a opposition il y a également échange, ce qui explique l'usage de quatre ou cinq voix dans la *villanesca*, au lieu de trois, et l'apparition d'une forme intermédiaire, la *canzonetta*. Gastoldi excellera dans celle-ci et aussi dans les *balletti* dont la structure est déterminée par la danse. Dans toutes ces formes la voix supérieure domine, ou deux voix concertantes, et l'on pourrait déjà parler à leur sujet de chant accompagné (vocalement ou instrumentalement). Leur franchise tonale résulte de leur caractère homophonique tandis que le madrigal, à l'intérieur d'un cadre tonal assez bien défini, car il ne reste plus que des vestiges des anciens modes, se permet des hardiesses harmoniques qui, convenablement orientées, perfectionnent l'art de la transposition et de la modulation, mais qui peuvent aussi introduire un élément d'ambiguïté dont l'esthétique madrigalesque s'acommode d'ailleurs fort bien.

Ce n'est pas tout, l'affectation d'un goût rustique et la parodie révèlent un besoin instinctif d'imitation, de représentation qui avait déjà pris conscience de lui-même dans les chants du carnaval, dont les *mascherate* continuent la tradition. Et puisqu'il existe pour les bons compagnons tout un répertoire de chansons décrivant avec réalisme la vie familière, il suffit qu'un musicien ait l'idée de représenter dans un recueil de compositions de ce genre une série de types humains avec leurs diverses humeurs, et qu'il relie ces personnages entre eux par une ébauche d'intrigue pour que l'esprit de la *commedia dell'arte* fasse irruption dans la musique vocale. Les éléments d'une représentation dramatique sont réunis lorsque des auditeurs font cercle autour des chanteurs. Je dis bien des auditeurs car il ne s'agit pas encore d'un véritable spectacle. On peut suivre cette évolution de Gastoldi à Vecchi et à Banchieri.

Ainsi donc le sentiment dramatique pénètre partout : dans la *canzonetta* par la mascarade et la comédie, dans le madrigal par la pastorale et l'épopée. Inversement, nous allons le voir, la chanson et le madrigal peuvent servir de musique de scène. Mais c'est très lentement que l'idée de théâtre en musique parvient à s'imposer.

Dès le début du siècle des *frottole* font leur apparition dans des pastorales ou des tableaux mythologiques. A Florence comme à Ferrare, où les familles princières encouragent le théâtre, on introduit de bonne heure des madrigaux et des chœurs dans les représentations dramatiques. Des musiciens comme Francesco Corteccia et Alfonso della Viola se spécialisent même dans ce genre de compositions. Mais, que les intermèdes musicaux des pièces de théâtre servent de prétexte à une mise en scène, comme dans les quatre fables d'Apollon qui s'insèrent entre les actes d'une comédie universitaire (Padoue, 1566), ou que le chant intervienne au cours de l'action principale, il est rare que la musique revête un caractère réellement dramatique. Si elle participe au drame c'est sous la forme impersonnelle des chœurs. Ceux d'Andrea Gabrieli pour les représentations d'*Edipo Tiranno* à Vicence (1585) ont une véritable fonction tragique. Mais, paradoxalement, c'est sous la forme transposée du madrigal que longtemps encore, s'exprimeront l'amour, la haine et la douleur les plus intenses.

Si les plaintes et les vociférations d'Ariane, de Roland, d'Armide s'exhalent par la bouche de plusieurs, alors que la passion individuelle trouverait dans la monodie un moyen d'expression direct et naturel, c'est que la voix qui cherche à dominer l'ensemble, ou tout au moins à s'affranchir de sa tutelle, n'est pas encore capable d'acquérir une existence indépendante. Il faut pour cela que la désintégration du madrigal soit poussée jusqu'à sa fin logique. C'est dans l'écriture à quatre voix que l'égalité des parties se trouvait le mieux réalisée. L'adjonction d'une cinquième introduisait déjà un élément de rivalité entre deux voix de registres voisins ou identiques. Et l'écriture à cinq ou six voix facilitait la formation de groupes opposés, de demi-chœurs. D'autre part la suprématie de la voix supérieure s'affirmait dans le *madrigale arioso*. Mais la virtuosité croissante des interprètes sera le principal facteur de rupture. On attendra du musicien qu'il fasse valoir une voix seule, ou bien deux ou trois voix concertantes ; les autres ne jouant plus qu'un rôle effacé pourront être remplacées par des instruments. Le dernier pas sera franchi lorsque dans son cinquième recueil Monteverdi introduira la basse continue, encore ne le ferat-il que pour certains madrigaux et conservera pour les autres le style *a capella*. On est frappé de voir qu'à cette date il choisit encore de préférence la forme traditionnelle pour les poèmes dont le contenu est dramatique, parce qu'il la juge plus propre à rendre la complexité de la vie affective.

D'ailleurs si le madrigal classique se désintègre, on distingue dans ses *disjecta membra* les éléments du futur opéra, soli, chœurs et instruments. Et comme le madrigal, interprété à l'origine par des hommes seuls, a fait par la suite une part toujours plus grande aux voix féminines, cette évolution a contribué à l'individualisation des voix, tout en rendant possible une représentation de l'humanité sous tous ses aspects. On ne saurait expliquer non plus sans tenir compte du madrigal la différentiation progressive du récitatif et de l'aria. Certes la vitalité persistante d'un type de chanson rebelle à la polyphonie encourage-t-elle la réaction contre le madrigal et facilite-t-elle les expériences de monodie lyrique et dramatique qui se poursuivent dans un esprit qui lui est hostile. Mais on sait ce dont sont capables les membres de la *Camerata fiorentina* livrés à leur seule force. La révolution monodique, inévitable sans doute, risque de plonger la musique dans une crise et de la vouer à l'indigence.

L'opéra du XVIIe siècle, en tant que poème dramatique, avec ses qualités et ses défauts, est profondément influencé par les poètes auprès desquels les madrigalistes avaient souvent cherché leur inspiration. Et si dans l'*Orfeo* Monteverdi élève la musique dramatique à un niveau qui ne sera pas dépassé en son siècle, c'est qu'il y réussit une synthèse du madrigal et de la nouvelle monodie. Malgré tout son génie il n'aurait pu trouver des accents aussi vrais, ni aussi émouvants, sans son intime connaissance de l'art qui durant trois quarts de siècle s'attacha, et le plus souvent avec bonheur, à faire passer dans la musique toutes les nuances de l'imagination et du sentiment, toutes les suggestions de la poésie.

Jean JACQUOT.

LES AIRS ITALIENS MIS EN TABLATURE DE LUTH DANS LES RECUEILS FRANÇAIS DU DÉBUT DU XVII[e] SIÈCLE

En parcourant les recueils publiés en France dans le dernier quart du XVI[e] siècle on rencontre souvent des airs composés sur des paroles italiennes. Chez les éditeurs parisiens A. Le Roy et R. Ballard [1], Fabrice Marin Caietain publie en 1578 neuf villanelles dans le *Second livre d'Airs, Chansons, Villanelles Napolitaines et Espagnolles, mis en musique à quatre parties* (**214**), Jehan de Castro, en 1580, quatre madrigaux dans le *Second livre de Chansons, Madrigalz et Motetz à trois parties* (**239**), Guillaume Tessier, en 1582, un air et cinq chansons napolitaines dans le *Premier livre d'Airs tant François, Italien qu'Espaignol, reduitz en musique à 4 et 5 parties* (**255**) [2], Claude Le Jeune, en 1586, trente-huit airs dans les *Meslanges de la Musique... à 4, 5, 6, 8 et 10 parties* (**290**) [3] et Le Roy, en 1597, un air dans les *Airs de court mis en musique à 4 et 5 parties de plusieurs autheurs* (**318**). En 1597, Charles Tessier publie à Londres, chez Thomas Este, neuf *canzonette* dans son

1. Nous remercions G. Thibault et F. Lesure qui nous ont permis de consulter le manuscrit de la *Bibliographie des ouvrages publiés par Adrian Le Roy et Robert Ballard de 1551 à 1598* qui paraîtra dans quelques mois (Publications de la Société Française de Musicologie, 2[e] série, tome IX). Nous avons fait suivre chacun des recueils mentionnés du numéro qui lui correspond dans cet ouvrage.

2. L'épître liminaire est rédigée par l'auteur en italien. « La première chanson n'est pas une chanson, c'est une dédicace adressée « Alla serenissima et sacratissime regina d'Inghilterra ». « Les paroles, qui sont assez plates, ont probablement été composées par le musicien lui-même... » Cf. E. Picot, *Les Français Italianisants au XVI[e] siècle*, Paris, H. Champion, t. II, 1907, pp. 205 et 206.

3. En 1585 le *Livre des Meslanges* de Le Jeune avait été publié à Anvers par Christophe Plantin. La plupart des airs sur des paroles italiennes publiés en 1586 figurent déjà dans cette édition.

Premier livre de Chansons et Airs de court tant en François qu'en Italien et en Gascon à quatre et cinq parties, et, en 1604, à Paris, chez Pierre Ballard, deux villanelles dans les *Airs et Villanelles Fran. Ital. Espa., Suice et Turcq. mis en musique à 3, 4 et 5 parties*. Enfin en 1606, P. Ballard insère encore six villanelles dans les *Chansons tant rimées que mesurées à trois et quatre parties*, et, en 1612, publie le *Second livre des Meslanges*, œuvre posthume de Claude Le Jeune, qui contient sept madrigaux sur des paroles italiennes.

Dans le même temps A. Le Roy et R. Ballard publient, en 1581, le *Libro de Villanelle et altre Canzoni a 4, 5, 6 & 8 voci di Orlando di Lasso* (**243**) [1] et aussi des œuvres de musiciens italiens. En 1584 (rééd. 1591), ils joignent deux pièces de Cyprien de Rore [2] au *Sesieme livre de Chansons à 4 et 5 parties d'Orlande de Lassus* (**269**) et impriment, en 1586, *Il secondo libro de Madrigali a sei voci di Regolo Vecoli* (**280**) [3], en 1587, *Il primo libro de Madrigali a quatro voci di Pietro Vecoli de Lucca* (**292**) et en 1598 les *Madrigali a quatro voci di Luca Marenzio* (**319**).

Toutes ces publications voient le jour dans un climat favorable. Déjà guerres et voyages avaient au début du XVI[e] siècle préparé des contacts plus étroits entre la France et l'Italie. Puis, platonisme et pétrarquisme avaient pénétré notre littérature et notre philosophie. Vers 1570, de nombreux Italiens [4], attirés par Catherine de Médicis, lettrés [5], danseurs [6], comédiens [7], séjournent à la cour. Une société italianisée, qui s'est formée dans l'entourage des Gondi [8] commence à donner le ton. On traduit en français les

---

1. Les pièces de ce recueil ont été publiées en notation moderne par A. Sandberger dans les Samm. Werk. de Lassus, t. X. Cf. A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, 1949, t. II, pp. 496-498.

2. L'air *Anchor che col partire* a été transcrit en notation moderne par Einstein (*op. cit.*, t. III, p. 112).

3. *Il primo libro de Madrigali a cinque voci di Regolo Vecoli* avait été publié à Lyon en 1577 par l'imprimeur Clément-Baudin (Bibl. Munich, *canto*). Cf. G. Thibault et Fr. Lesure, *op. cit.*, n° 280.

4. « Des familles comme les Gondi, les Birague, les Strozzi, les Delbene, occupaient des postes éminents... ». Cf. J. Lavaud, *Philippe Desportes*, Paris, Droz, 1936, p. 81 et aussi E. Picot, *Les Italiens en France au XVI[e] siècle, Bulletin italien*, tomes I-V, Bordeaux, 1901-1905.

5. H. Prunières, *Le Ballet de cour avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914, p. 80.

6. H. Prunières, *op. cit.*, p. 53.

7. H. Prunières, *op. cit.*, p. 81. Les *Comici Gelosi* donnèrent des fêtes théâtrales à Paris sous le règne de Henri III.

8. Le plus illustre salon du temps fut celui de la Maréchale de Retz qui avait épousé en secondes noces Albert de Gondi, sieur du Perron. Dans ce

poètes de la péninsule [1]. Le pétrarquisme dont la Pléiade ne s'était jamais complètement affranchie reprend une vigueur nouvelle avec Desportes. En prenant ses modèles chez les Italiens Philippe Desportes [2] cherche à plaire au souverain. Il supplante bientôt Ronsard [3] dans la faveur d'Henri III en créant une poésie de cour imitée de Pétrarque, Cariteo, Tebaldeo ou L'Arioste, dont le tour léger, galant, convient parfaitement à un milieu superficiel et frivole. D'autres poètes le suivent dans cette voie, comme Bertaut, Passerat ou Amadis Jamin. Au sonnet, Desportes donne le caractère du madrigal, avec l'inévitable « pointe » au vers final ; à la « chanson » élégante et mondaine, qui chante le sentiment amoureux artificiellement ennobli, il applique les procédés de style, les images, les figures parfois saugrenues propres à la préciosité pétrarquiste. Les nombreuses éditions ou réimpressions des œuvres de Desportes qui paraissent presque chaque année de 1572 jusqu'à 1615 devaient confirmer par la suite, tout au moins dans le domaine littéraire, l'influence du pétrarquisme jusqu'à Malherbe et au delà [4].

En examinant les airs composés sur des paroles italiennes qui figurent dans les recueils français que nous venons de mentionner on remarque que nos musiciens préfèrent au madrigal les formes légères qui l'avoisinent, la *canzonetta* ou la *villanella* [5]. Celles-ci, pour la plupart des chansons amoureuses fondées sur une banalité ou sur un artifice, subtiles, mais claires, traitent de thèmes que

---

« sanctuaire du néo-pétrarquisme » Desportes vit grandir sa fortune littéraire. Cf. J. Lavaud, *op. cit.*, pp. 72 et ss.

1. Le *Livre des Meslanges* (1586) de Cl. Le Jeune contient une « chanson de Pétrarque » : *Un jour estant seulet*. Déjà Marot avait traduit le poète italien et dès 1545 Boyvin avait mis en musique le sonnet : *Mort sans soleil tu as laissé le monde...* ; voir *Anthologie de la chanson parisienne au XVI[e] siècle*, Paris, l'Oiseau Lyre, 1953, n[os] 16 et 36.

2. Cf. J. Lavaud, *op. cit.*, p. 175 ; J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI[e] siècle*, Montpellier, 1909, pp. 222-256, 303-305 et 309-311 ; R. Bray, *La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, 1948, pp. 67-84.

3. Ronsard, malade, avait quitté la cour en 1568 pour se retirer dans son Prieuré de Saint-Cosme. A son retour, en 1570, il put mesurer combien le goût avait changé. Devant le succès des jeunes poètes il allait aussi pétrarquiser pour Hélène de Surgères dans une suite de sonnets, forme la plus en vogue où Desportes avait déjà placé tous ses souvenirs d'Italie.

4. Cf. J. Lavaud, op. cit. *Bibliographie*, p. xv.

5. Cette remarque vaut aussi pour les œuvres de Cl. Le Jeune qui s'éloignent du madrigal proprement dit. Cf. transcription de la *Villanella* par H. Barclay-Squire, *Madrigale berühmter Meister des XVI-XVII[e] Jahrh.* Vol. II, p. 49 (éd. Breitkopf et Härtel).

Desportes et ses émules ont rendus familiers aux Français ; de plus, par leur grâce, leur rythme, leur vivacité, elles ne sont pas sans rapport avec la chanson française [1] et suivent une évolution parallèle dans le sens de la simplification ; le *dessus* tend à prédominer et devient plus mélodique. A ce point de vue la publication à Paris, en 1598, de l'unique livre de madrigaux à quatre voix (1re éd., Rome, 1585) de Luca Marenzio prend une valeur significative [2] au moment où s'amorce en France et en Italie, avec des fortunes diverses, le développement de la monodie accompagnée. Marenzio renonce tout à fait exceptionnellement à l'écriture à cinq voix et recherche une polyphonie simple sans harmonies audacieuses ; il met d'autre part en musique des poèmes de Pétrarque, Sannazaro, Giovanni della Casa... etc. Par rapport aux autres ouvrages de Marenzio, ce livre est d'un esprit moderne [3] ; il avait été composé à la même époque (c'est-à-dire entre 1584 et 1587) que les cinq livres de villanelles, à trois voix seulement, et dont la poésie de cour assez peu littéraire était traitée avec une grande liberté de rythme et un caractère peu polyphonique.

Dans ces œuvres italiennes ou composées sur des paroles italiennes nous trouvons certaines caractéristiques qui, sur le plan littéraire, comme sur le plan musical, seront celles des premiers *airs de cour* [4].

Cependant, à l'aube du XVIIe siècle, tandis que l'Italie mettait au point le nouveau style récitatif et éveillait l'attention des

---

1. A propos de Giovanni Ferretti et de son Ier livre de *Canzoni alla napoletena* qui contient une chanson de Créquillon, Einstein (*op. cit.*, t. II, p. 595) remarque que la forme de la chanson française correspond souvent à celle de la *canzone alla villanesca.*

2. Le caractère exceptionnel de ce livre est souligné par EINSTEIN, *op. cit.*, t. II, pp. 652 et ss.

3. Selon Einstein la manière dont Marenzio traite certains textes accuse des tendances assez proches de celles de la *camerata* florentine (*op. cit.*, t. II).

4. Pour D. P. Walker (*The influence of musique mesurée à l'antique, particularly on the Airs de cour of the early seventeenth century*, Musica Disciplina, A journal of History of Music, American Institute of Musicology, Rome, 1948, vol. 2, fasc. I et 2, pp. 141 et ss.) la musique mesurée à l'antique a certainement joué un rôle dans l'évolution de l'air de cour ; mais les chants de caractère homophone ont commencé à apparaître bien avant son invention et se sont développés dans une complète indépendance. Comme nous le verrons à propos de l'air *Credi tu per fuggire*, une étude sur les rapports entre *villanelles* et *airs de cour*, que nous nous proposons de faire, serait de nature à apporter aussi des éclaircissements importants sur l'histoire de la musique française profane au début du XVIIe siècle.

musiciens anglais ou allemands, les « airs italiens » allaient disparaître presque complètement des recueils d'airs de cour [1].

Tandis qu'en Angleterre et en Allemagne un certain nombre de compositeurs apparaissent comme des disciples des Florentins et des Vénitiens, en France, les musiciens, apparemment peu curieux des innovations de l'art ultramontain, semblent poursuivre une expérience qui revêt essentiellement un caractère national. C'est un fait remarquable que Pierre Guédron [2], compositeur français le plus important des deux premières décades du XVII[e] siècle, et qui eut sans doute l'occasion de connaître deux des principaux artisans de la réforme florentine, Rinuccini [3] et peut-être Caccini [4] lors de leur passage à la cour, ne tenta jamais d'accommoder au goût français le *stile rappresentativo*, mais seulement d'user de certains procédés de déclamation dans ses récits et airs de ballet. Tandis que depuis le début du XVI[e] siècle les instrumentistes [5] et les chorégraphes [6] italiens avaient toujours reçu bon accueil en France, les chanteurs n'y étaient pas appréciés [7]. Les échanges entre la France et l'Italie ne s'étaient cependant pas ralentis [8]. On peut donc penser que, bien

---

1. L'influence italienne sur le madrigal anglais a été maintes fois étudiée et nous ne reviendrons pas sur ce sujet. Bornons-nous à signaler le dernier livre consacré à cette question, *Madrigali italiani in Inghilterra*, de A. OBERTELLO, Milan, Bonpiani, 1949 et l'article de J. KERMAN, *Elizabethan Anthologies of Italian Madrigal*, JAMS, 1951, n° 2, pp. 122-138. Quant à l'influence italienne en Allemagne, il suffit de rappeler combien H. Schütz doit aux musiciens ultramontains et particulièrement aux vénitiens (A. PIRRO, *Heinrich Schütz*, Paris, 1924).

2. P. Guédron succéda à Claude Le Jeune en 1601 comme compositeur de la chambre du roi ; il devint vers 1613 ou 1614 intendant des musiques des chambres du roi et de la reine-mère.

3. Rinuccini resta en France de 1601 à 1605 environ (cf. H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour...*, pp. 106 et 107).

4. « Les mémoires français du temps sont muets sur le séjour de Caccini en France » (cf. F. BOYER, *Giulio Caccini à la cour de Henri IV (1604-1605)*, Revue Musicale, octobre 1926, pp. 241 à 250).

5. H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, p. XV. « Sur les comptes et les états, on ne relève, à la fin du XVI[e] siècle, que des noms d'instrumentistes italiens ».

6. H. PRUNIÈRES, *op. cit.*, p. XXIV. A propos du *Ballet Comique de la Reine*, dont le piémontais Baltazarini assura l'ordonnance, l'auteur donne quelques noms de « baladins » figurant sur les comptes de la maison de Henri III.

7. Les Italiens eux-mêmes recherchaient les chanteurs français en Picardie, en Guyenne et en Languedoc (cf. H. PRUNIÈRES, *op. cit.*, p. XV). Cf. aussi A. PIRRO, *H. Schütz*, p. 14, note 4).

8. De nombreux Italiens viennent en France au début du siècle ; mais en général ce ne sont pas des musiciens. La compagnie de Francesco Andreini était à Paris en 1603. Francesco Andreini excellait à chanter des airs avec

loin d'ignorer le nouveau style, les musiciens français s'en désintéressèrent, l'évolution de leur art étant conditionnée par le respect d'une certaine manière de penser musicale profondément nationale, plus équilibrée, plus cartésienne, qui voulait satisfaire à la fois la raison et les sens. Si l'influence italienne apparaît dans certains récits et airs du temps, c'est toujours d'une manière épisodique, qui laisse supposer que nos compositeurs se sont détournés de la réforme mélodramatique parce qu'elle ne correspondait ni à leurs préoccupations immédiates, ni à leur idéal esthétique. Le maintien de la forme strophique, c'est-à-dire de l'air à couplets, est peut-être la preuve la plus évidente et d'un état d'esprit conservateur, et aussi d'une certaine légèreté française qui ne prend pas au sérieux les élans passionnés et les exclamations violentes du récitatif. En 1607, un Français en voyage à Venise, Jean-Baptiste Du Val, manifeste d'abord son étonnement en écoutant le chant italien : « Leurs accords et musique est fort remplie et ils chantent bien selon leur mode que l'on ne gouste pas du premier abord pour n'y prendre pas beaucoup de plaisir, et la trouve différente de notre usage... »[1]. Mademoiselle Sandrier, raconte Tallemant des Réaux, « revint à Paris, il y a bien dix-sept ans, où elle se mit à chanter des airs italiens ; elle avait appris à Turin. Elle fit bien du bruit, mais cela ne dura guère ; plusieurs trouvèrent même qu'elle chante mal, car c'est tout à fait à la manière d'Italie, et elle grimace horriblement... »[2]. Mersenne, dans son *Harmonie Universelle* déplore que nos compositeurs ne s'intéressent pas à la musique italienne « Joint qu'ils devraient avoir voyagé és pays estrangers, & particulièrement en Italie où ils se piquent de bien chanter, & de scavoir la Musique beaucoup mieux que les Français... ». Il ajoute : « Ceux qui n'ont pas la commodité de voyager peuvent du moins lire Iules Caccini, appelé le Romain, qui feit imprimer un livre de l'art de bien chanter, à Florence, l'an 1621... Mais nos chantres s'imaginent

---

accompagnement de flûte (cf. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, p. XXXV). La troupe des *Fedeli* vint à Paris, appelée par Marie de Médicis, en 1613, puis de nouveau en 1620. En 1622 Giambattista Andreini, fils de Francesco, qui faisait partie de la troupe, publia à Paris deux œuvres théâtrales, la *Ferinda* et la *Centaura* qui témoignaient « d'un effort très original pour associer la musique récitative à la comédie... » (cf. PRUNIÈRES, *op. cit.*, p. XXXIX).

1. *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, advocat en parlement à Paris, et secrétaire de la royne, pendant l'ambassade de Messire Jean Bochard, sieur de Champigny.* Bibl. nat., ms. fr. 13977, fol. 45 b, cité par A. PIRRO, *Heinrich Schütz*, p. 18.

2. *Historiettes*, 3e éd., t. VI, p. 204.

que les exclamations & les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la Tragédie ou de la Comédie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent, car il est aisé de tempérer les exclamations, & de les accomoder à la douceur Françoise, afin d'ajouter ce qu'ils ont de plus pathétique à la beauté, à la netteté, & à l'adoucissement des cadences... »[1]. Il reproche à nos musiciens leur timidité et remarque qu' « il y a quantité de passions que l'on peut faire paroistre en chantant, pour lesquelles on n'a pas encore inventé des caractères, comme sont les grandes *exclamations* des Airs Italiens, et les représentations de la défaillance de cœur... »[2]. Si Mersenne formule ce reproche, c'est qu'il connaissait bien la musique italienne. Il avait connu à Paris G. B. Doni avec lequel il correspondait. Dans une lettre datée de 1626, celui-ci lui adresse un livre d'*Odes* mis en musique par un Italien « scavant homme en sa profession... et qui professe en ce qui concerne la musique d'observer bien la force des paroles et d'accomoder comme il faut ses modulations à icelles, fuyant tant qu'il est possible l'affectation et ces corruptions du chant qui se prattiquent pour la plus part par ces modernes musiciens et chantres, sçavoir est ces fredonnements et desgoisements de voix qui agreeront plutôt à la populace ignorante qu'à ceux qui se plaisent aux choses bien réglées et ordonnées. Voilà pourquoy vous ne trouverez point en ces pièces de telles mignardises, mais un chant pur et simple et bien ageancé, comme je croy et vous pourrez mieux juger... »[3] L'on sait que Doni connaissait bien la musique française[4] ; pour lui les « mignardises » auxquelles il fait allusion dans sa lettre en caractérisaient souvent le style ; nos musiciens n'en continuaient pas moins à penser, selon Descartes, que « la fin de la musique est de nous charmer et d'éveiller en nous divers sentiments »[5].

---

1. *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, livre VI, Prop. VI, p. 357.
2. *Harmonie Universelle*, Livre VI, Prop. VI, p. 358.
3. *Correspondance du Père Marin Mersenne...* publiée par M[me] Paul Tannery, Paris, 1932, tome I, lettre n° 55, p. 437.
4. Doni avait étudié le droit à l'Université de Bourges de 1613 à 1618. Il était revenu en France en 1621 avec le légat du pape Ottavio Orsini, puis en 1625 dans la suite du cardinal François Barberin. Dans la lettre n° 55 dont nous avons donné un extrait il fait allusion à un traité du musicien français Pierre Maillart : *Les Tons ou Discours sur les modes de Musique...* Tournay, 1610.
5. A. Pirro, *Descartes et la musique*. Paris, 1907, p. 91.

Mersenne, lui-même, dans une lettre à Constantin Huyghens, de 1640,

C'est bien, on le voit, un problème d'esthétique que cherchent à résoudre nos musiciens, nos philosophes, nos amateurs. Si les compositeurs français restent réfractaires à la musique italienne, c'est en partie parce que celle-ci se développe au delà de certaines limites, fixées par la société précieuse, qu'ils ne veulent à aucun prix outrepasser [1].

C'est sans doute cet état d'esprit qui explique le mieux la rareté des « airs italiens » dans les recueils français publiés par P. Ballard au début du XVII[e] siècle. De 1608 à 1643 on relève seulement six airs à quatre parties, six airs mis en tablature de luth et cinq mis en tablature de guitare. Compte-tenu des variantes d'une même pièce, le nombre s'en réduit finalement à dix :

Airs à quatre parties.

Credi tu per fuggire...	*Airs de différents autheurs.....*	1613, f° 13
Se vedessi la piague...	Boesset, *V[e] livre d'Airs.......*	1626, f° 30
Non speri pietà......	Boesset, *VI[e] livre d'Airs......*	1628, f° 26 [2]
Dove ne vai crudelle...	Boesset, *VII[e] livre d'Airs.....*	1628, f° 27
L'Anemone fastosa....	Boesset, *VIII[e] livre d'Airs...*	1632, f° 13
Sequa chi vois iniquo..	Boesset, *IX[e] livre d'Airs....*	1642, f° 40

Airs mis en tablature de luth.

Credi tu per fuggire...	Bataille, I[er] livre..........	1608, f° 37
Se vedessi la piague...	Boesset, XIII[e] livre, ...	1626, f° 31
Non speri pietà.......	Boesset, XIV[e] livre	1628, f° 22

exprimera un point de vue différent de celui qu'il soutenait quelques années plus tôt.

Nous n'insisterons pas sur cette contradiction que Th. Gerold (*L'Art du chant en France au XVII[e] siècle*, Strasbourg, 1921, p. 97 et ss.) a mis en valeur.

1. Th. Gerold (*op. cit.*, pp. 53 et ss.) fait judicieusement remarquer que le *dialogue* qui contient un élément dramatique est une des formes de l'Air de cour où l'on décèle le mieux l'influence italienne. Il cite notamment le dialogue : *Hola, Charon, nautonier infernal*, d'Olivier de Magny, imité d'un *strambotto* italien de Marc Antonio Magno Santa Severina, et celui de Passerat, *Patoureau, m'ayme-tu bien* ? dont on trouve l'original italien mis en musique par Marco de Gagliano. La confrontation des textes littéraires et des textes musicaux est fort intéressante (cf. p. 60 et ss.).

Signalons que le dialogue *Hola, Charon nautonier infernal* est, d'après Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter...*, Paris, P. Ballard, 1668, p. 130) de Pierre Guedron. C'est l'unique *sonnet* que nous avons rencontré dans les recueils d'airs de cour. (Cf. *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, 6[e] livre, Paris, P. Ballard, 1615).

2. Les deux airs de Boesset, *Non speri pieta* et *Dove ne vai crudelle* figurent aussi à une voix sans accompagnement dans le 8[e] livre d'*Airs de cour et de différents autheurs*, P. Ballard, 1628.

Dove ne vai crudelle...	Boesset, XIVe livre..........	1628, f° 23
Dove ne vai crudelle....	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 21
L'Anemone fastosa.....	Boesset, XVe livre...........	1632, f° 30

Airs mis en tablature de guitare.

Non speri pietà.......	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 23
Non ha sott'il ciel......	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 26
O che gioia ne sento....	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 24
O stelle homicide......	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 27
Seguir piu non voglio..	Moulinié, IIIe livre..........	1629, f° 25

Il n'est pas question de donner ici une étude complète de ces airs pour lesquels nous n'avons pu réunir encore toute la documentation [1] que des recherches récentes nous ont fait découvrir. Nous avons pensé néanmoins que la publication en notation moderne des airs italiens de Bataille, Boesset et Moulinié, dans leurs versions en tablature de luth, pourrait apporter quelques précisions sur les influences possibles de la musique italienne en France sous les règnes de Henri IV et Louis XIII, et aussi sur l'histoire de l'air de cour en général.

AIR n° 1. — *Credi tu per fuggire* (G. Bataille).

C'est l'unique exemple d'air italien publié par P. Ballard entre 1606 et 1626 [2] dans les recueils d'airs mis en tablature de luth. Il figure dans le 1er livre d'*Airs de diférents autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (1608). Il en existe une version polyphonique, publiée par Ballard en 1613. Bataille est désigné comme l'auteur.

Cet air a déjà donné lieu à quelques commentaires. Th. Gérold écrit qu'il « semble avoir été composé par un musicien français... » [3], Henri Prunières qu' « il est d'une forme si française qu'on ne saurait le considérer comme une œuvre étrangère... » [4]. On ne peut cependant mettre en doute son origine italienne. Nous en avons retrouvé

1. Deux documents nous font défaut pour l'instant ; l'un est dans une bibliothèque de Saxe, l'autre dans une bibliothèque italienne gravement endommagée au cours de la dernière guerre.

2. Les madrigaux de Cl. Le Jeune, publiés par Ballard en 1612 et réédités en 1617 avaient été composés avant 1600, date de la mort du musicien. Signalons d'autre part que l'on trouve, dans l'*Amphion sacré*, Lyon, L. Muguet, 1615, deux airs de Gastoldi sur des paroles françaises (f°s 85 et 86).

3. Th. GEROLD, *op. cit.*, p. 92.

4. H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, Introduction, p. XXXIII, note 3. L'auteur ajoute qu'il est « curieux de voir les compositeurs de la cour mettre en musique des textes italiens. »

deux versions, l'une à cinq voix, de Giovanni Dragoni [1], l'autre à trois voix, de Ruggiero Giovannelli [2]. Les textes sont identiques. Bataille transcrit fidèlement les quatre strophes. Il n'est pas probable qu'il eût connaissance de la version de Dragoni [3], mais plutôt de celle de Giovannelli. Celui-ci est un successeur et un imitateur de Marenzio. Sa version de l'air *Credi tu per fuggire* rappelle à beaucoup d'égards la manière dont Marenzio compose certaines villanelles, dont le style reste proche de l'ancienne *frottola*, et par le caractère anacréontique du texte, et par la forme strophique et non plus à refrain, et par la musique dont le mouvement contrapunctique est rare entre les voix. Marenzio n'écrit pas de véritables trios [4]. Le soprano et la basse se tiennent à des pôles opposés, et la voix intérieure s'appuie alternativement sur l'un ou l'autre. En ce sens, la comparaison entre la villanelle de Marenzio *Io son ferito e chi mi punse il core* [5] et celle de Giovannelli est fort instructive. Le plan de la villanelle de Bataille est le même que celui de Giovannelli. Les voix se meuvent de la même façon dans la section A. La section B est marquée par un bref départ en imitations, respecté par Bataille dans ses deux transcriptions (voir *Airs à 4...* 1613, f° 13) ; mais elle est sensiblement modifiée ; elle use d'éléments empruntés alternativement aux parties de *canto* et d'*alto* de l'air de Giovannelli. Certaines répétitions sont supprimées. Bataille, selon une mode courante à l'époque, fait un arrangement, ici très adroit ; les modifications qu'il apporte ne nuisent nullement au caractère très expressif ; elles laissent subsister des inflexions qui sont proprement italiennes et plus proches de l'*aria* que de l'*air de cour*. La version à quatre parties n'est pas sensiblement différente de celle au luth. Le soprano est le même. Il y a quelques

---

1. *Il primo libro delle Villanelle a cinque voci...* Venise, Girolamo Scotto, 1588, feuil. 3.

2. *Il primo libro della Villanelle et Arie alla Napoletana a tre voci*, Venise, Giacomo Vincenti, 1591. La transcription que nous donnons est celle de l'édition de 1614, publiée à Venise par Bartolomeo Magni, feuil. 16. (Voir Air n° 1 *bis*).

3. Dans la version de Dragoni la 1re phrase a un caractère très harmonique ; les basses restent les mêmes que chez Giovannelli. Mais le *dessus*, sauf pour le premier vers, est assez différent. Dans la partie B on trouve le même accent expressif sur *senza dolore* et un développement en imitations à base de tierces comportant de nombreuses répétitions sur *chi non ha core*. La version de Giovannelli est beaucoup plus simple.

4. Cf. Einstein, *op. cit.*, p. 585 et ss. T. II.

5. Transcription en notation moderne par Einstein, *op. cit.* T. III, p. 233.

variantes dans la basse. Seules les parties intermédiaires subissent, selon une règle presque immuable, des modifications dans la version au luth.

Remarquons enfin que le plan AABB se rencontre dans les recueils d'airs de cour et que nous retrouvons le plan de la *villanella* de Marenzio, avec le départ en imitation dans la 2e partie de B, dans des airs dont Bataille est l'auteur [1].

Air n° 2. — *Se vedessi la piague* (A. Boesset).

Cet air, daté de 1626, a été mis en tablature de luth par l'auteur, Antoine Boesset.

La forme est celle de la *canzon alla villanesca* : AABCC. La partie A rappelle par son dessin mélodique une autre mélodie de Boesset : *Que douce est l'influence* [2]. La partie B est surprenante ; elle ne semble pas s'accorder à première vue avec ce qui précède. Dans la version à quatre parties elle se tient dans un registre plus élevé mieux en harmonie avec la partie A (voir Air n° 2. Le fragment B de la partie de *dessus* est reproduit en petites notes). Boesset a donc intentionnellement modifié ce passage ; il recherche un effet de déclamation et fait brusquement descendre la voix. La forme mélodique, les effets vocaux obtenus en observant des intervalles plus amples entre chaque vers (par ex. l'attaque sur *Crederesti* ou sur la répétition de *Et vedete*), le léger chromatisme semblent bien indiquer que l'air est d'origine italienne.

Dans la version à quatre voix, compte tenu de la modification signalée plus haut, la basse n'intervient qu'à la reprise de A. Dans la partie C il y a quelques variantes, *dessus* et *basse* se taisant tour à tour.

Air n° 3. — *Dove ne vai crudel(l)e* (A. Boesset)

Cet air figure dans le même recueil que le précédent. Tout y est d'inspiration italienne, le style récitatif du début avec la brève vocalise qui enjolive le mot, la mélodie dont les courbes expressives suggèrent les variations *du tempo* en rapport avec la déclamation

1. Voir notamment les airs *Beautés qui résidés* (*Airs à quatre de différents autheurs...* Paris, P. Ballard, 1613, f° 12. *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, 2e livre, 1609, f° 4) et *Astres qu'Amour rend triumphans* (*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par eux mesmes*, 7e livre, Paris, P. Ballard, 1617, f° 27) dont il n'existe pas de version à quatre parties.

2. *XVe livre d'Airs de cour avec la tablature de luth de A. Boesset*, 1632, f° 6.

du texte, les marches harmoniques, le chromatisme qui traduit si parfaitement les sentiments de l'amour inquiet ou désespéré.

Dans la version à quatre parties *taille* et *haute-contre* ne chantent pas la phrase A, dont le style se prête mal à un arrangement polyphonique.

Air n° 4. — *Dove ne vai crudel(l)e* (Et. Moulinié).

Cette autre version prouve que Moulinié et Boesset ont sans doute utilisé un même modèle. Dans la partie A la valeur de certaines notes est modifiée ; la partie B est en valeurs brèves. On remarquera que Moulinié, plus que Boesset peut-être, recherche une déclamation à la fois naturelle et expressive. Signalons aussi la vocalise finale, interrompue par un silence avant la cadence, et la cadence mélodique elle-même, en deux sauts *(ré la sol)*, que l'on rencontre chez Caccini et si souvent chez Monteverdi.

Nous ne connaissons pas de version polyphonique de cet air.

Air n° 5. — *Non speri pietà* (A. Boesset).

Cet air est certainement d'origine italienne [1]. Sa forme est celle de l'air *a da capo*. Il débute, comme souvent chez les Italiens, par une note longue qui permet de placer l'*esclamazione languida*. On remarquera dans la section B les progressions mélodiques qui ont presque la symétrie de marches harmoniques. Il est intéressant de comparer cette section avec le *dessus* du scherzo musicale *Dolci mei sospiri* [2] de Monteverdi où l'on retrouve, à travers la mélodie ornée, la même progression ascendante et, presque notes pour notes, la même progression descendante. La fausse relation, dont l'utilisation est fréquente et souvent maladroite chez les compositeurs d'airs de cour, prend ici (cf. refrain, 2e répétition de *chi segue penando*) une réelle valeur expressive.

La version à quatre parties est proche de la version avec luth. Les premiers mots *Non speri pieta* sont chantés par le dessus seulement ; taille et haute-contre se taisent. Le refrain n'est pas modifié, mais on chante trois fois de suite *Serena belta*, les mots *chi segue penando* n'étant pas répétés ; pendant les deux dernières répétitions de *Serena belta,* taille et dessus se taisent ; c'est donc la partie de

---

1. Cet air (1er couplet seulement) est reproduit avec une basse continue dans un manuscrit italien de la fin du XVIIe siècle (Bibl. nat., Vm7 579). La mélodie, sauf pour les premières notes, est très éloignée de celle des versions de Boesset et Moulinié.

2. *Scherzi musicali*, Venise, 1607, éd. Malipiero, t. IX, p. 52.

haute-contre qui, à ce moment, est confiée à la voix dans la version avec accompagnement de luth.

Air no 6. — *Non speri pietà* (Et. Moulinié).

Cette version, pour chant et guitare, présente, par rapport à la version précédente, quelques variations dans les valeurs des notes. L'accompagnement en est beaucoup plus simple. Un jeu d'une douzaine d'accords suffit.

Air no 7. — *L'Anemone fastosa* (A. Boesset).

Le poème qui chante si joliment les fleurs, et dans le dernier couplet, évoque les trois lys, armes des rois de France, a peut-être été écrit en France, par un Italien ou un Français. La forme est AABB. On remarquera dans la première phrase l'alternance des valeurs longues et brèves (fréquente chez Monteverdi lorsqu'il essaie de retrouver l'esprit de la musique mesurée à l'antique) et l'usage d'une même cadence (cf. aussi Monteverdi) à la fin de A (do majeur) et de B (sol mineur).

Boesset est-il l'auteur de la mélodie ? C'est fort possible. L'alternance des rythmes binaire et ternaire se rencontre souvent dans les airs français du temps, avec toutefois un moindre souci d'équilibre et d'élégance simple et raffinée.

Dans la version à quatre parties, le *dessus* est identique à la partie vocale du chant avec luth. La basse présente quelques variantes.

Après avoir examiné ces quelques airs la conclusion s'impose d'elle-même : nos musiciens connaissaient fort bien en 1626, donc avant le voyage de Pierre de Nyert [1] en Italie, les procédés techniques essentiels de l'art florentin [2] ; mais ils dédaignaient le madrigal mélodramatique dont les phrases longues étaient largement déclamées et préféraient l'*aria* ou la *canzonetta* qui, par leurs formes nettement déterminées et leur division en couplets, avaient quelque parenté avec l'air de cour traditionnel. Le peu de succès de l'opéra italien que Mazarin essaya quelques années plus tard

1. Les historiens, semble-t-il, accordent un peu trop d'importance à cette prétendue réforme. Bien avant 1633, c'est-à-dire au moment où de Nyert revient d'Italie, après y avoir étudié le chant, Boesset et Moulinié étaient en mesure « d'ajuster la méthode italienne à la française ».

2. Sauf en ce qui concerne l'harmonie dont ils évitent ou méconnaissent les audaces.

d'acclimater en France devait confirmer cette répugnance de nos compositeurs à adopter le style récitatif. Et c'est au prix de longs efforts que l'opéra finira par s'imposer chez nous, non sans avoir donné lieu à de vives polémiques [1]. La musique française, comme on l'a souvent souligné, traversait-elle une « période de stérilité » dont nos compositeurs n'avaient pas pris conscience ? [2] Nos artistes ne poursuivaient-ils pas plutôt, faisant preuve sinon de génie, du moins de probité intellectuelle, un idéal plus « naturel », plus raisonnable, plus équilibré, et pour tout dire plus conforme à leur tempérament, au moment où le classicisme littéraire atteignait son apogée ?

André VERCHALY.
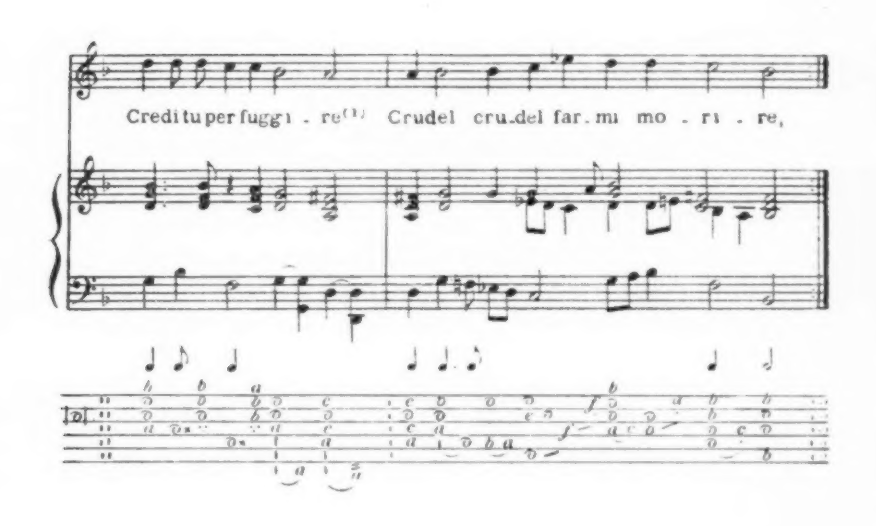
1. Donneau de Vizé, dans le *Mercure galant* (1672), 1[er] vol., 14[e] semaine. Nouvelles du 30 de juillet jusqu'au 6 août) nous fait assister à une discussion entre partisans et ennemis de l'opéra. « ... Ne parlez point des opera, dit alors un Ennemy déclaré de la Musique, on s'ennuye d'entendre toujours chanter, & je ne trouve rien de plus fatiguant... » A un admirateur de Lully qui prétend que six chansons « composées par ce grand génie feront courir tout Paris » il répond : « Cela arriverait, si chacun aimoit autant la musique que vous ; mais tout le Monde n'est pas de votre goût. On aime beaucoup la Comédie en France, l'esprit en demande quand les oreilles sont satisfaites ; & nous avons souvent veu que dans les grands Divertissements on prestoit plus d'attention à la Comédie qu'à la Musique. Ce n'est pas que la Musique ne plaise, & qu'on ne l'écoute d'abord, mais elle ennuie dès qu'elle dure trop longtemps, quand mesme elle seroit bonne... »
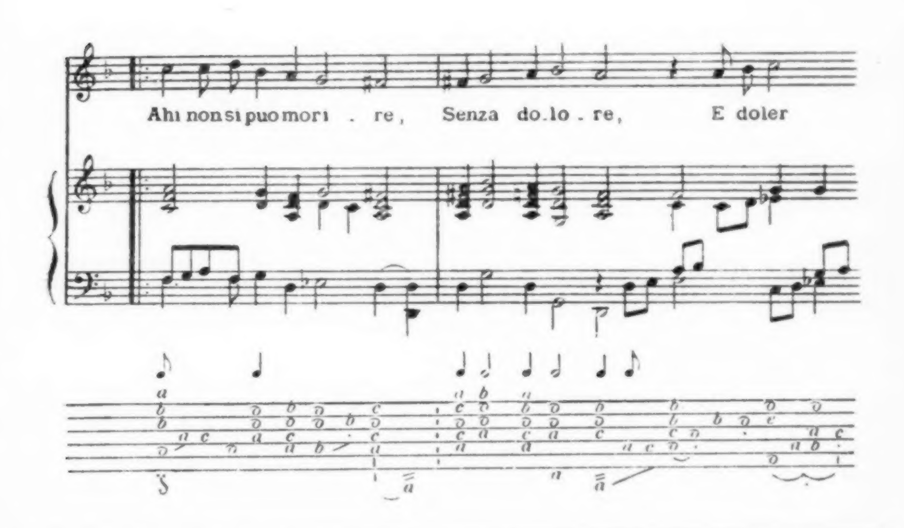
2. H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, Introduction, p. XLV.

Credi tu per fuggire...
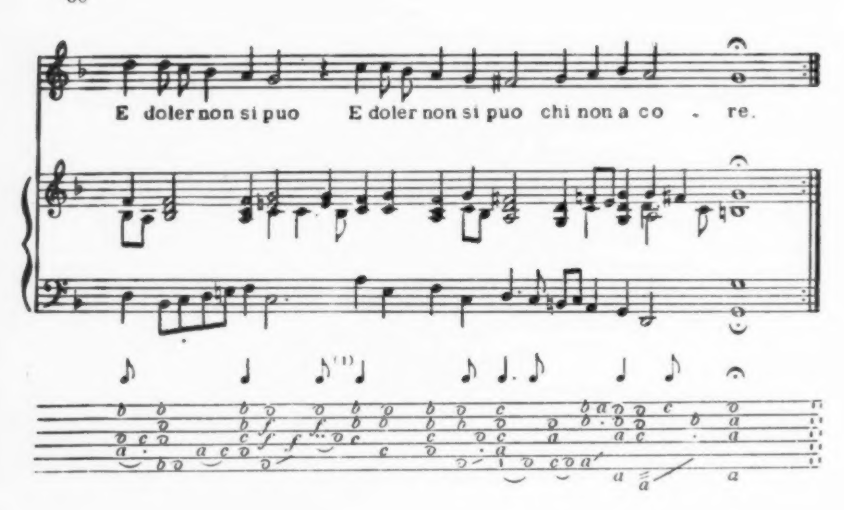
1.

[G. Bataille]





(1) Le texte porte: *fugire*



Perche[2] crudel mi fuggi
E col fuggir[3] mi struggi, } bis
Tu sei pur il cor mio beltà infinita,
Non più tormento, nò dammi la vita. } bis

Si fuggon per le piagge
Le fiere aspre e selvagge, } bis
E non chi ama, osserva, et vuole bene
Non più tormento, ahime, trammi di pene } bis
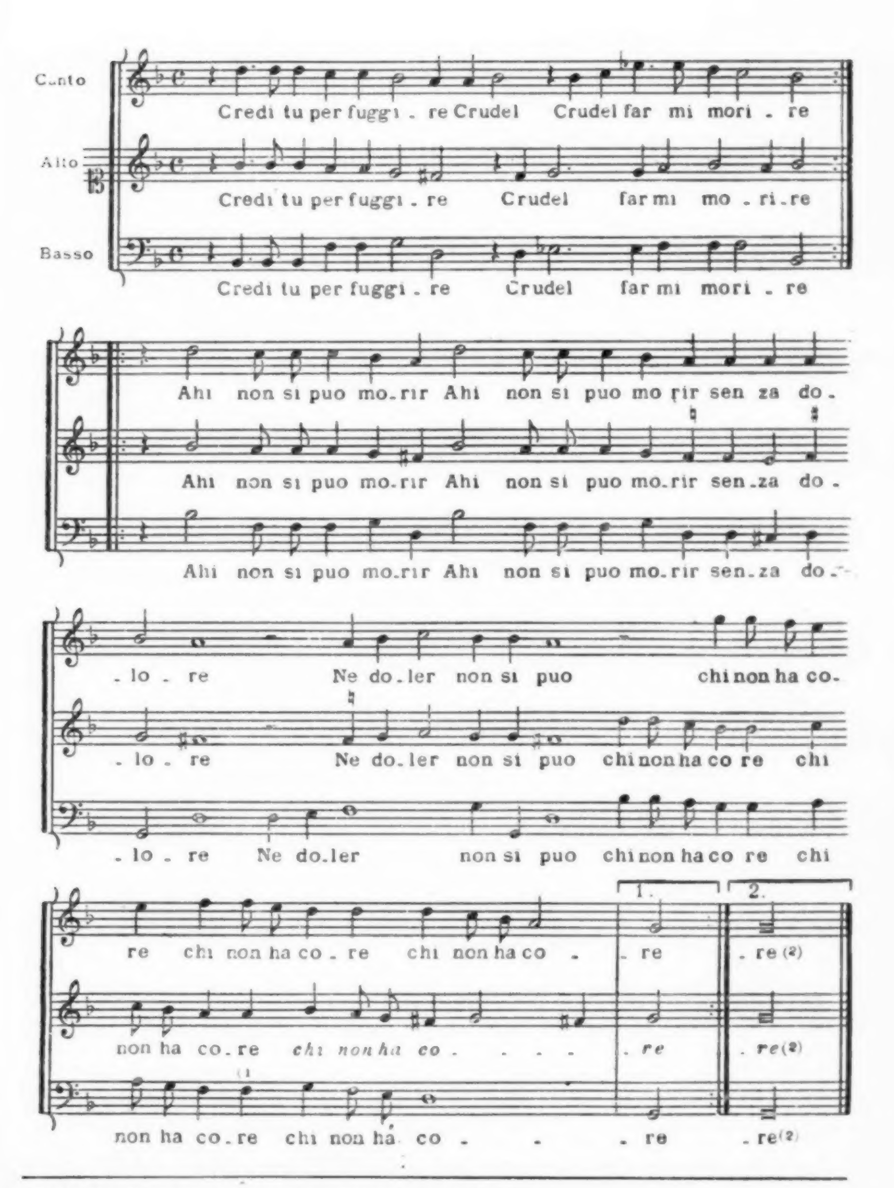
Se di vedermi morto,
Brami crudel, hai torto: } bis
Perche vivo non sono, ò ma fenice,
Non più tormento, ahime, fammi felice. } bis

(1) **Dans le texte,** la croche est indiquée par erreur sous *puo*
Le texte porte : (2) *Perque* (3) *Ecol fuggio*

Credi tu per fuggire...

1[bis]

R. Giovanelli
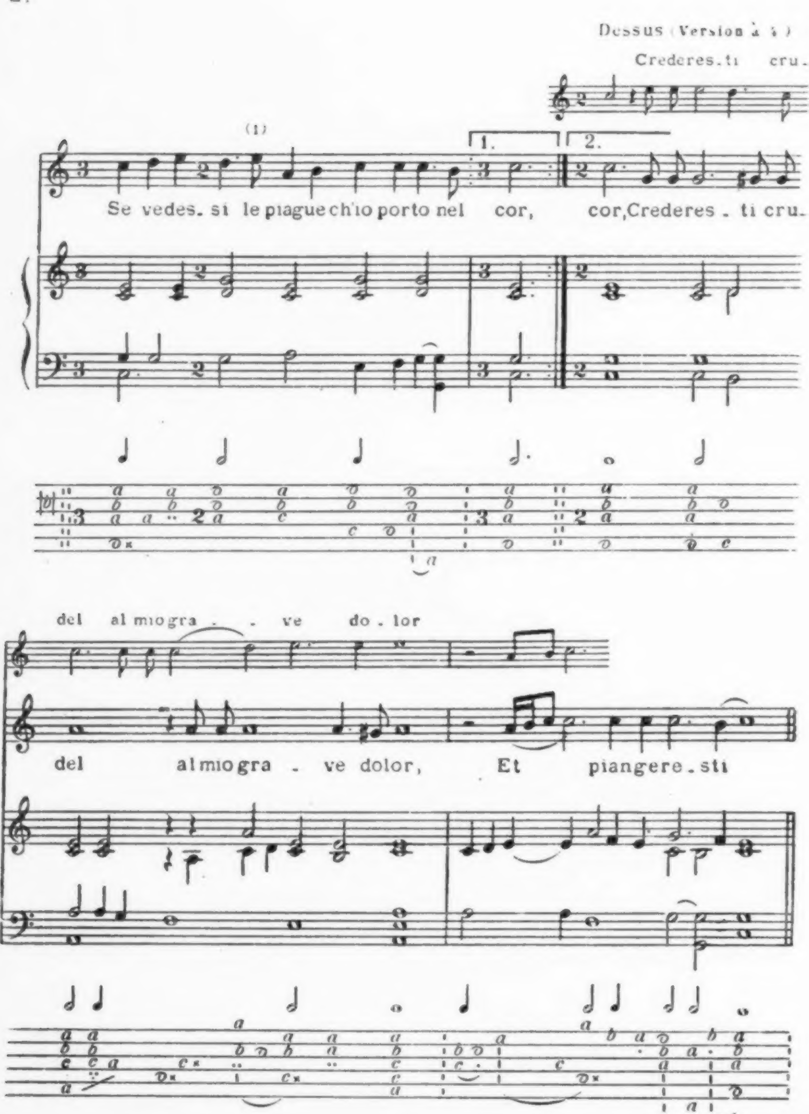


(1) Le *fa* est, par erreur d'une valeur double dans le texte.
(2) Pour les autres couplets voir la pièce précédente.
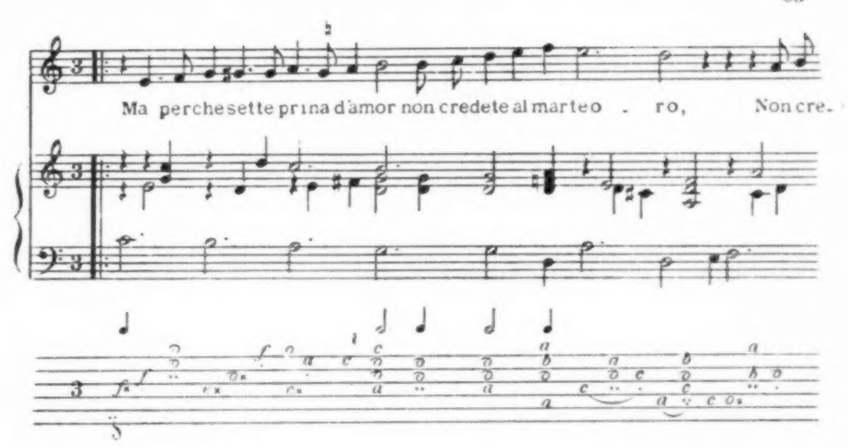
Se vedessi le piague ch'io porto nel cor ...
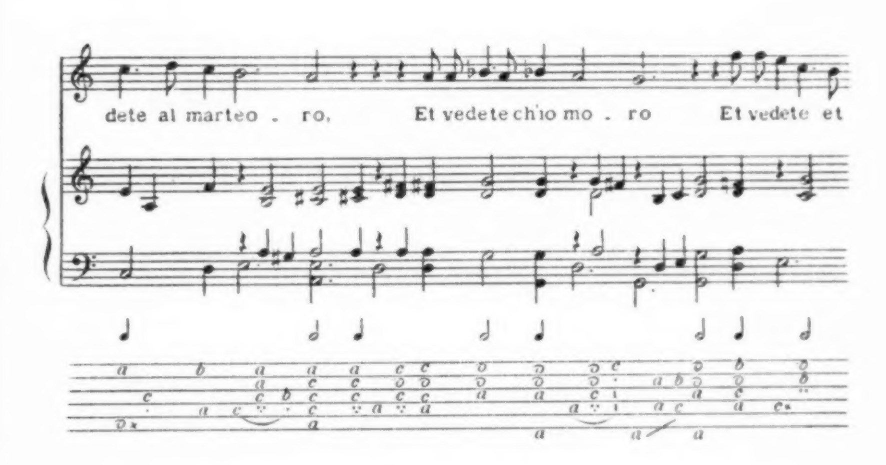
A. Boesset
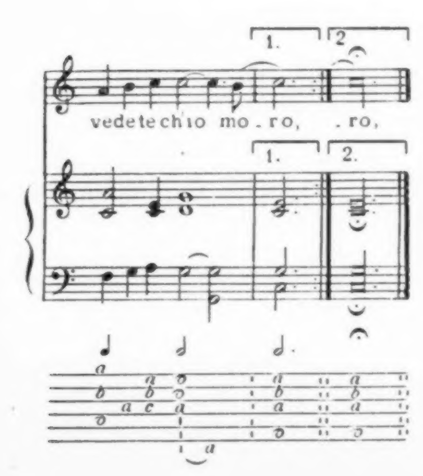
2.



(1) Dans la version à quatre parties: *ré*
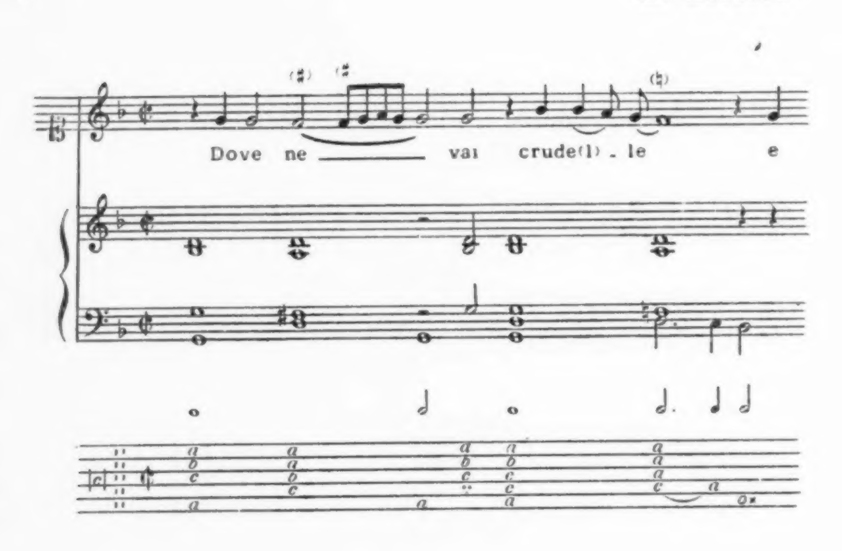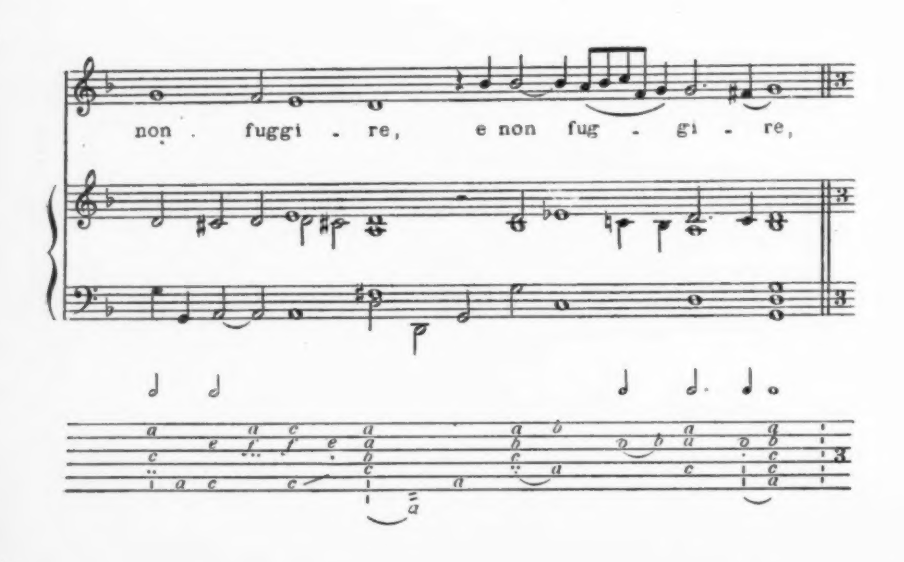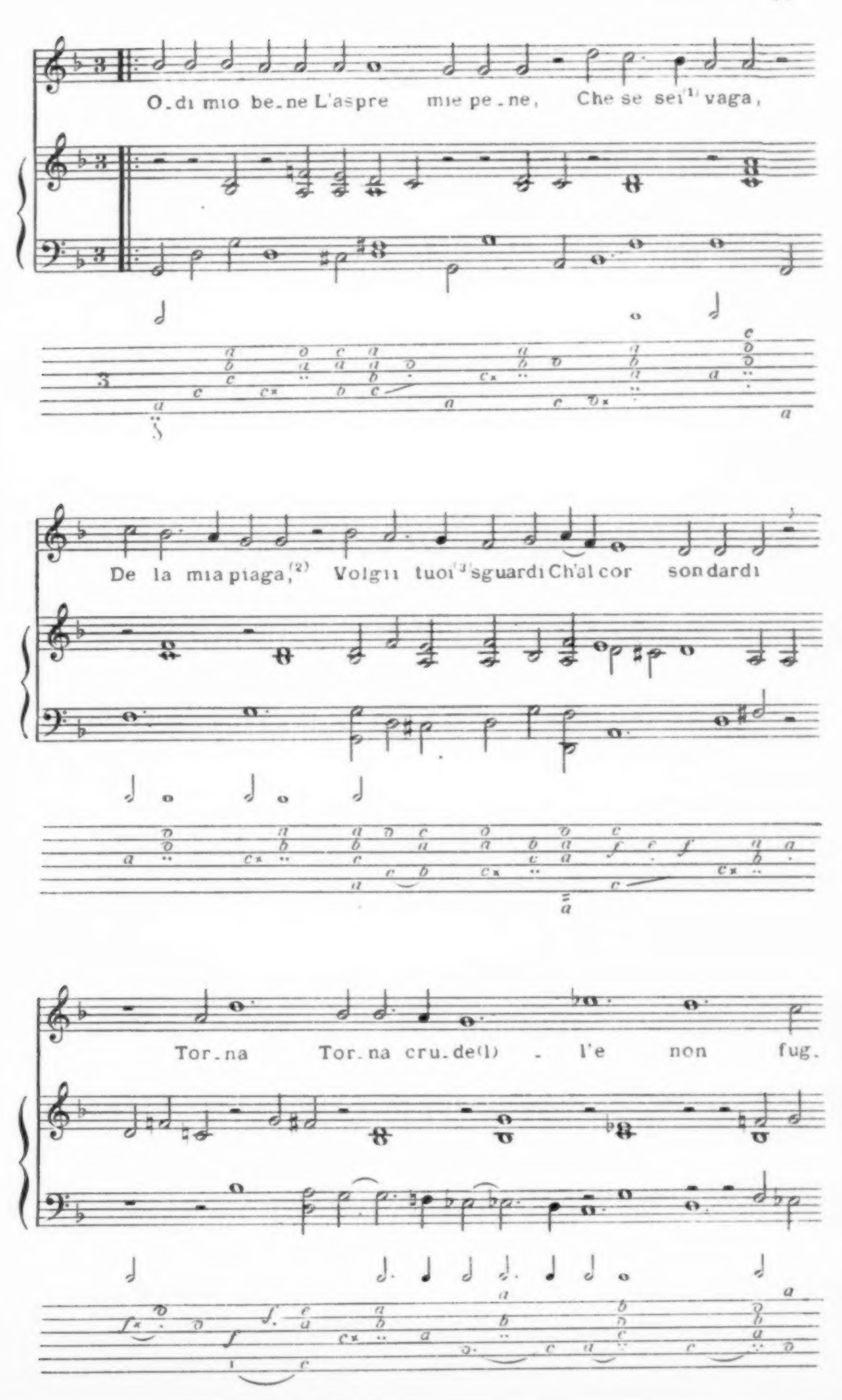






Se provassi l'ardor che mi fa venir men,(bis)
Averesti pieta del piagato mio sen,
Et piangeresti,
Forse forse quel viso seren
Volgeresti pietoso,
Et non tanto sdegnoso.

Dove ne vaï crude(l)le...
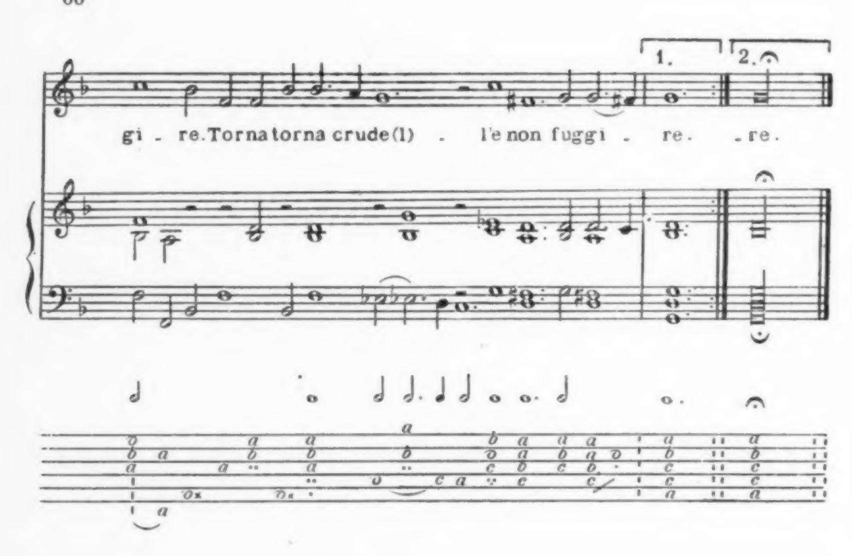
3. A. Boesset







Le texte porte : (1) *che sei se* (2) *paga* (3) *volge tuo*
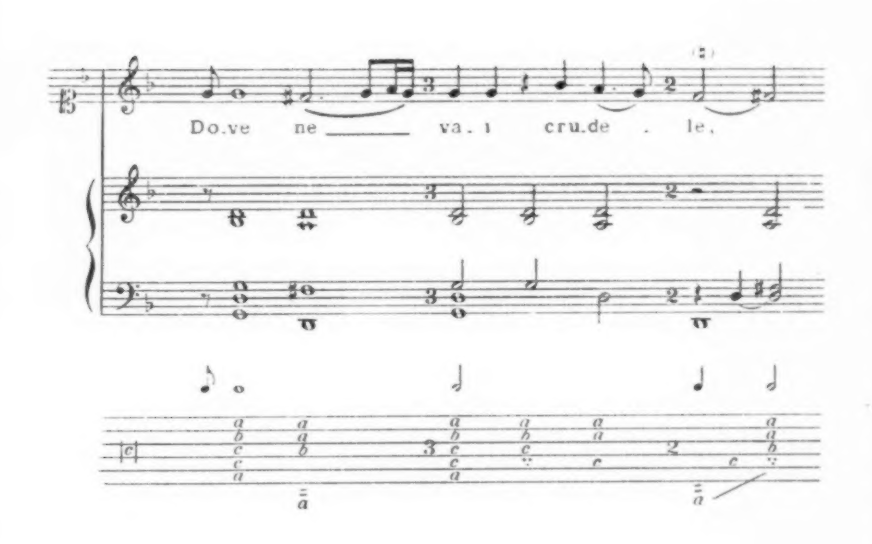


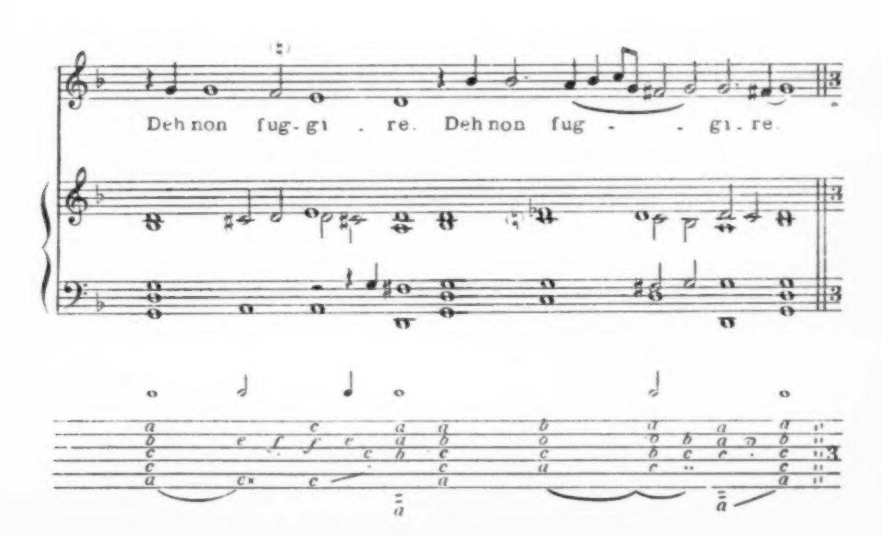
Dove mi lasci ingrata et non partire (bis)
Tem'il mio fuoco
Ch'in voi n' ha loco
Sol sia l'ardore
Di questo core,
Mio sia il martire
Vostro' il gioire (1)
Torna, torna *crudel' e non fuggire.* (bis)
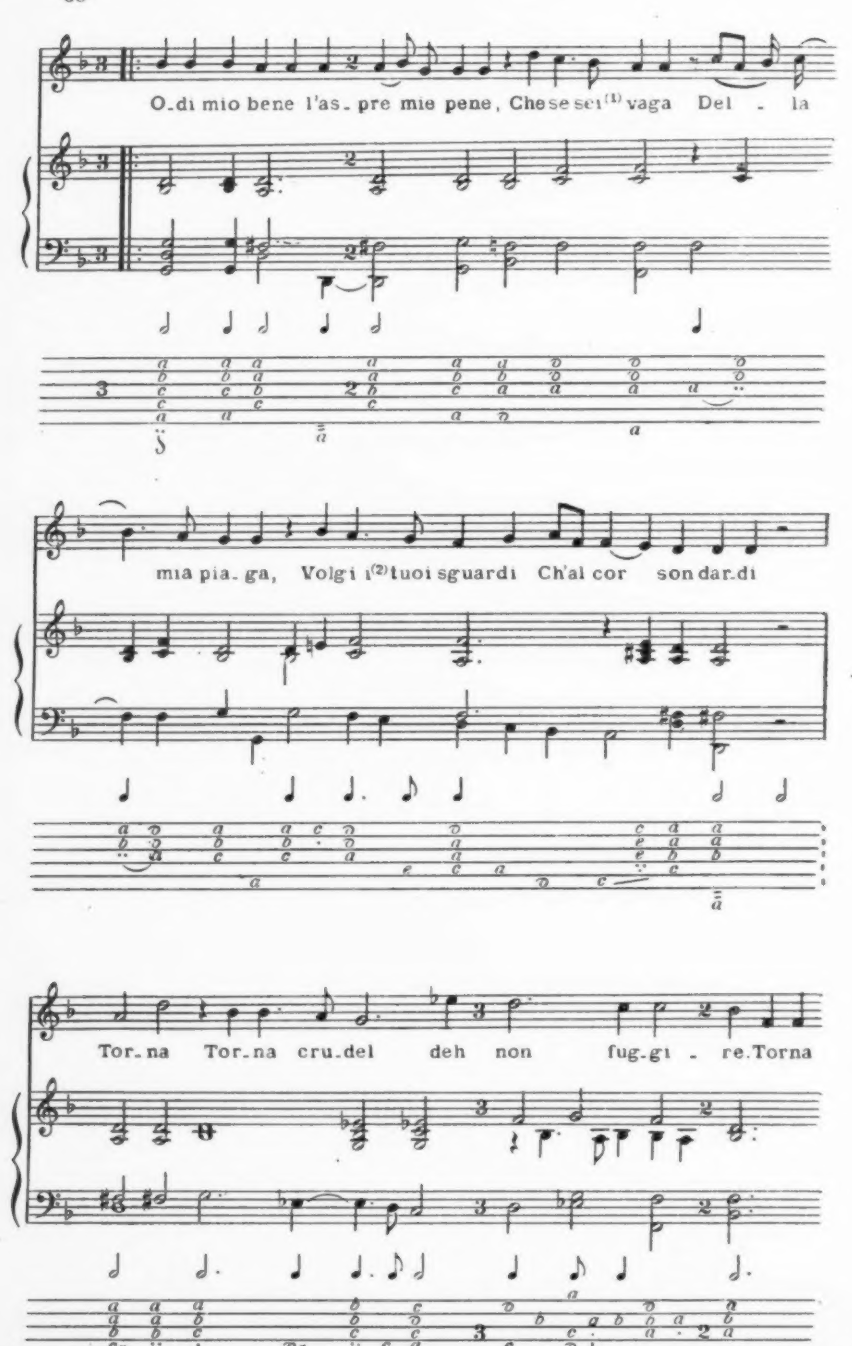
(1) Le texte porte: *Vestro*

Dove ne vai crudele...
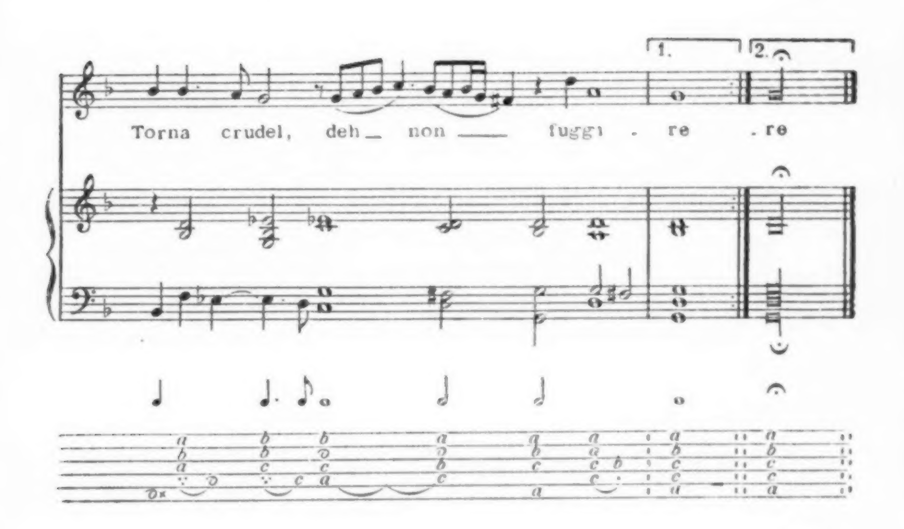
E. Moulinié







Le texte porte: (1) *che se se* (2) *Volgii*
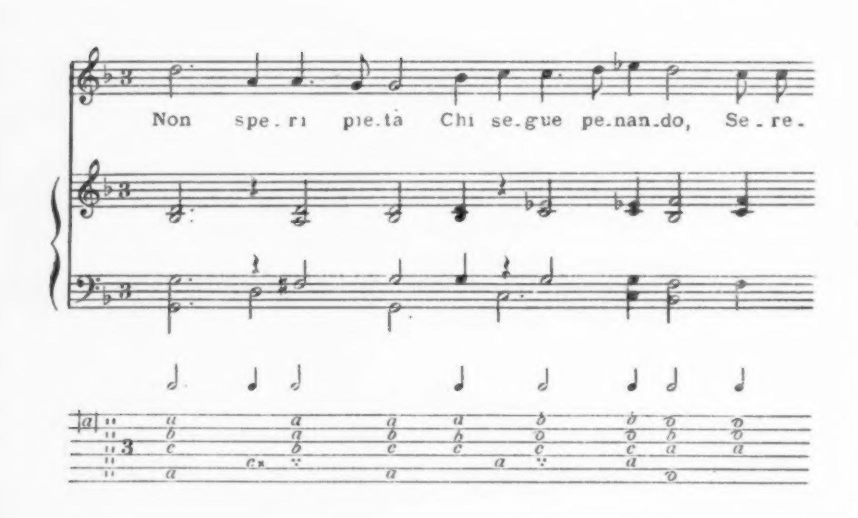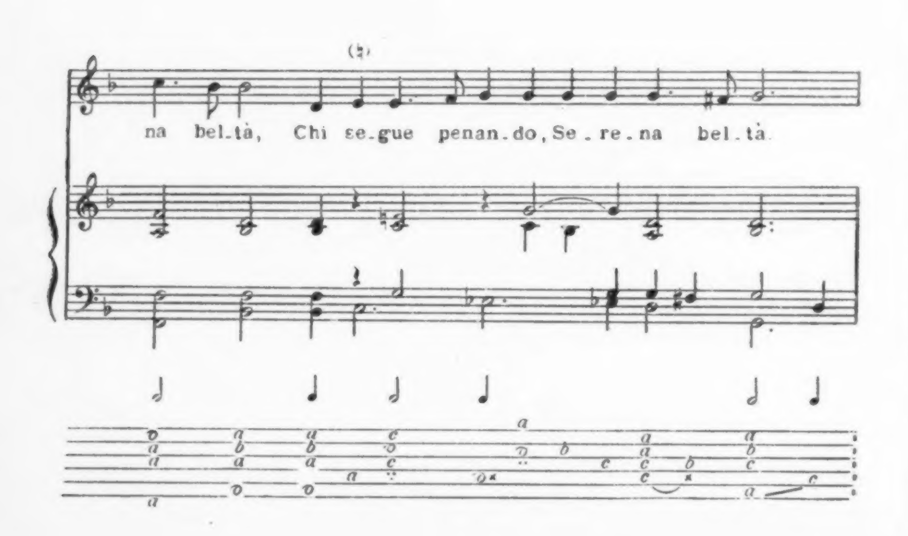


Dove mi lasci ingrata deh non partire (bis)
Temo il [mio] foco,
Ch'in voi ha loco
Sol sia l'ardore
Di questo core,
Mio sia il morire
Vostro il gioire
Torna, *torna, crudel, deh non fuggire* (bis)
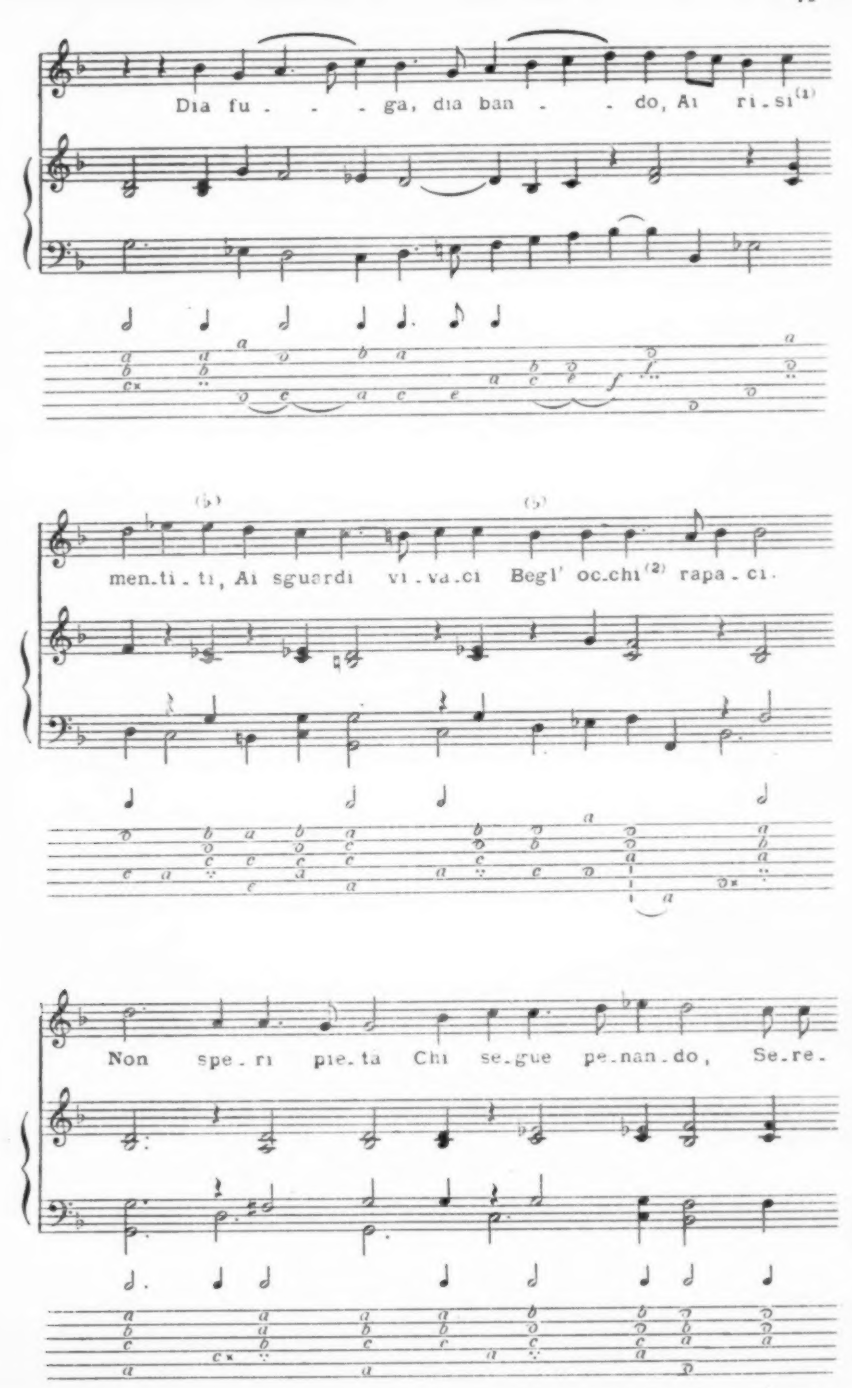
Non speri pietà...

5.
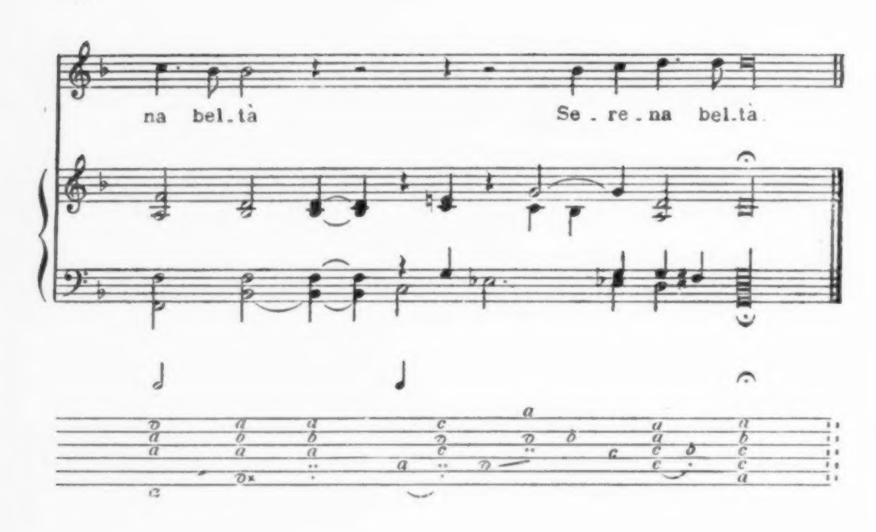
A. Boesset







Le texte porte : (1) *ai si* (2) *Bel gl' occhi*



E priuo di se
L'ingrato crudele } bis
Che n(i)ega merce(1) }
Di piant'e querele :
Si burla, si ride,
Quel'fiero tiranno
Si pieno d'inganno.
Non speri *pietà*
Chi segue penando
Serena beltà. (bis)
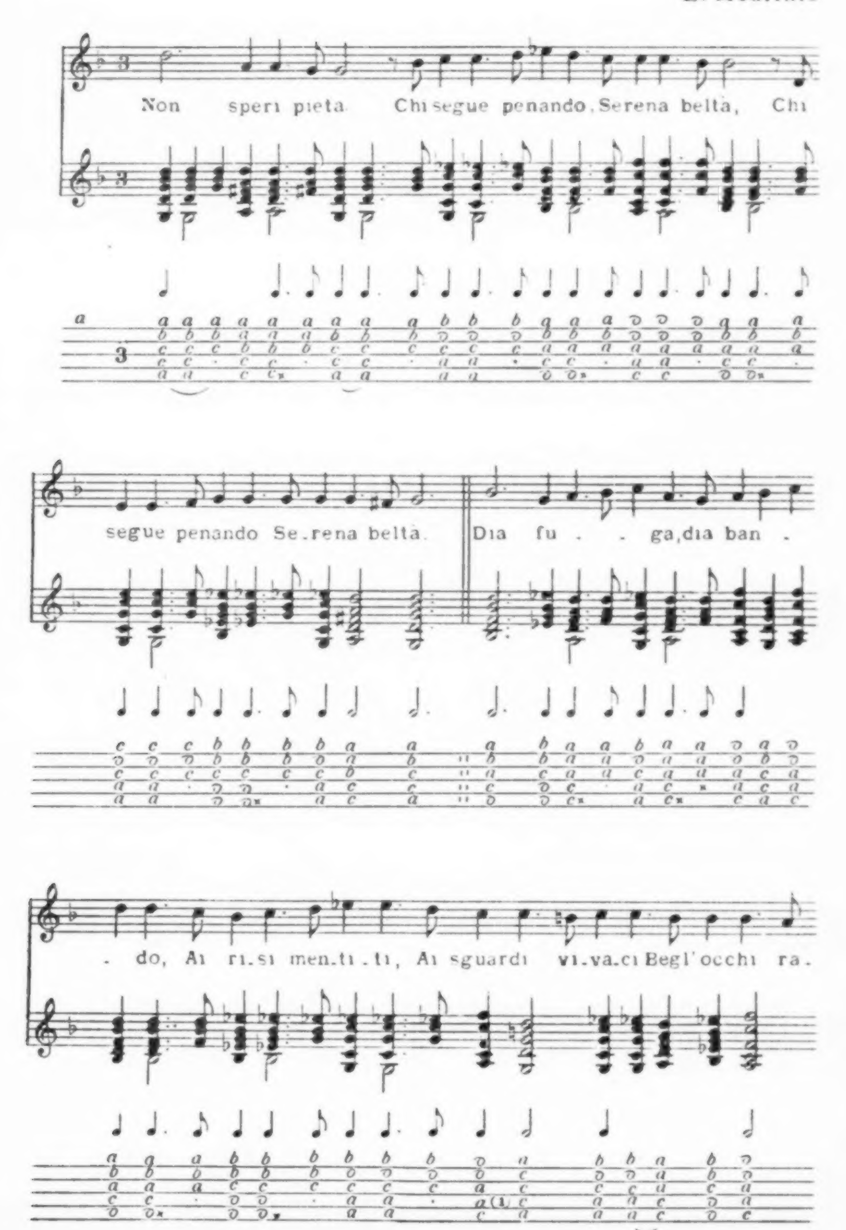
Non credo mio cor
Amando trovare(2) } bis
Merced'in amor (3) }
Per terra ò per mare,
Sen corra veloce
Sprezzando Cupido
Crudel et infido
Non speri *pietà*
Chi segue penando
Serena beltà. (bis)

Le texte porte : (1) *niegamerce* (2) *Amado* (3) *Merce d'in amor*
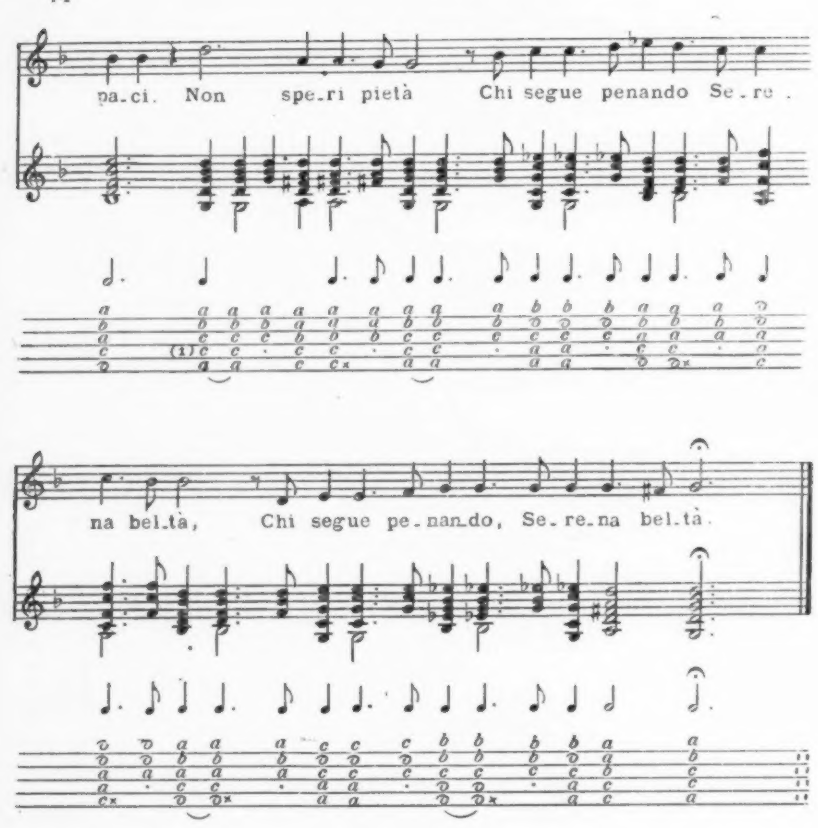
Non speri pietà...

6

E. Moulinié



(1) Le texte porte: c



E privo di sè
L'ingrato crudele, } bis
Che nega mercè, }
Di piant'e querele,
Si burla, si ride,
Quel fiero tiranno
Si pieno d'inganno
Non speri *pietà*
Chi segue penando } bis
Serena beltà. }
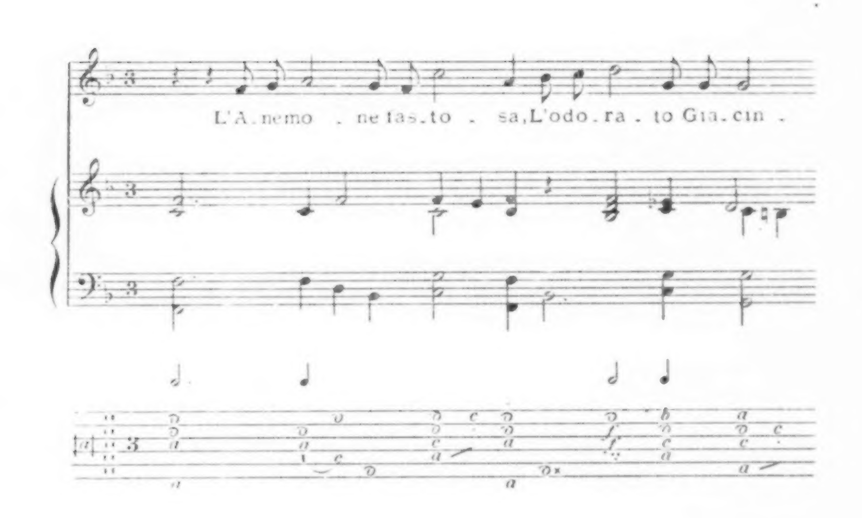
Non credo mio cor!
Amando trovare } bis
Merced' in amor }
Per Terra, e per Mare
S'encorra veloce
Sprezzando Cupido
Crudel et infido
Non speri *pietà*
Chi segue penando } bis
Serena beltà. }
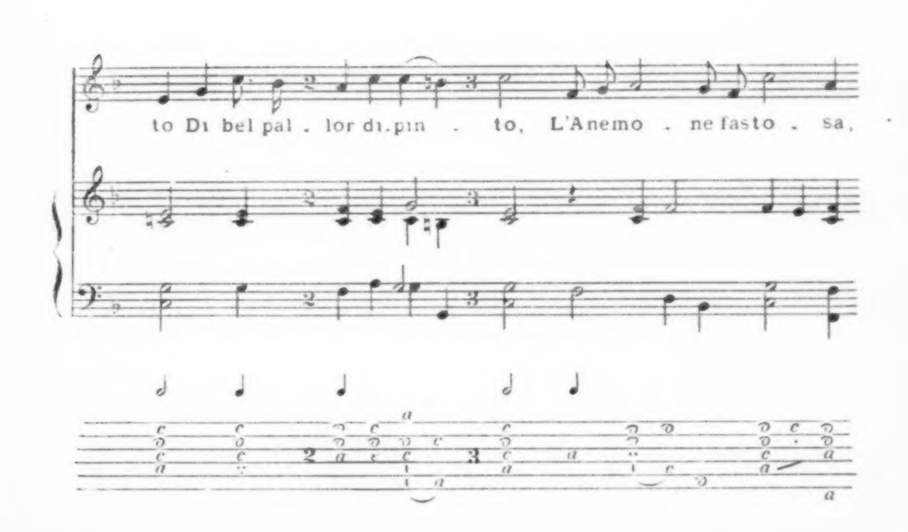
(1) Le texte porte: *a a*
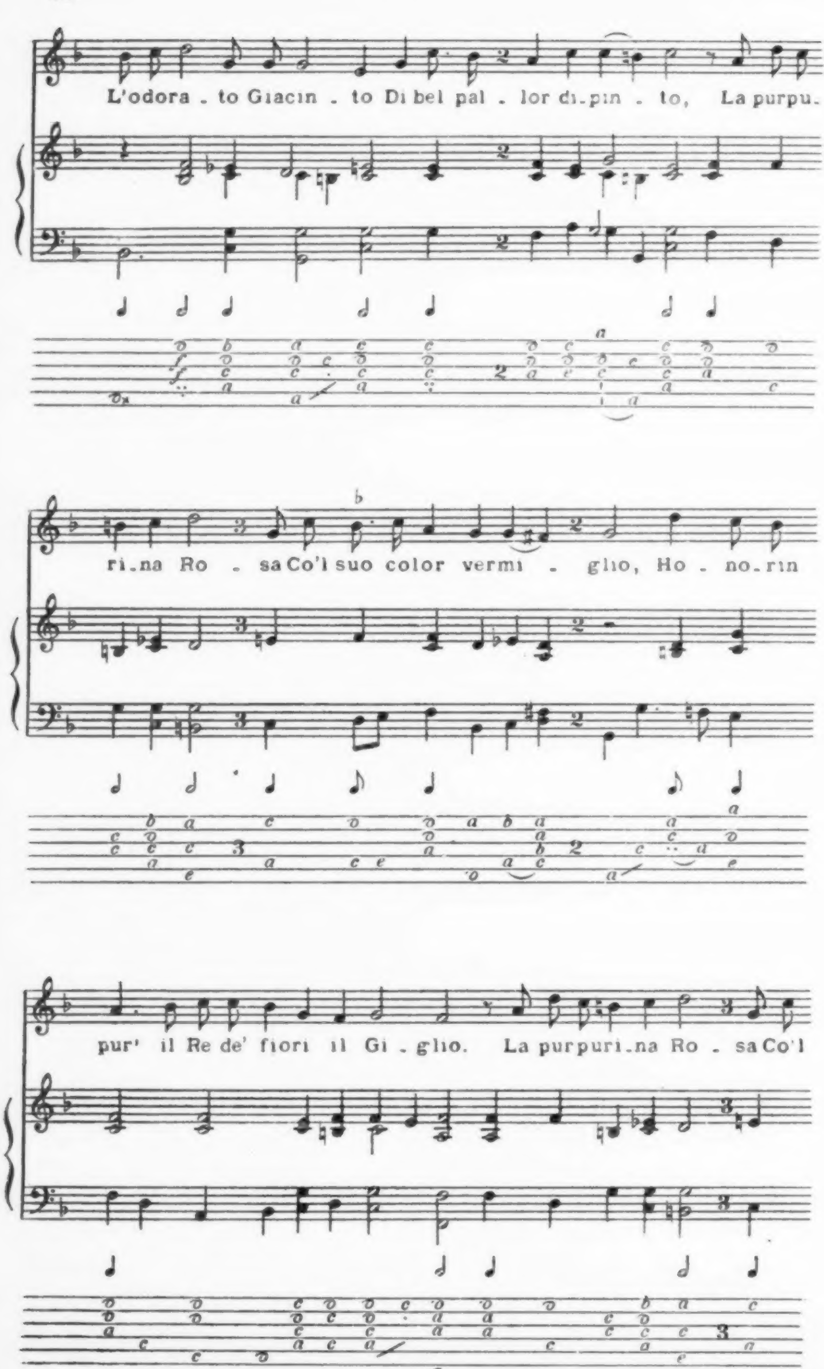
L'anemone fastosa...
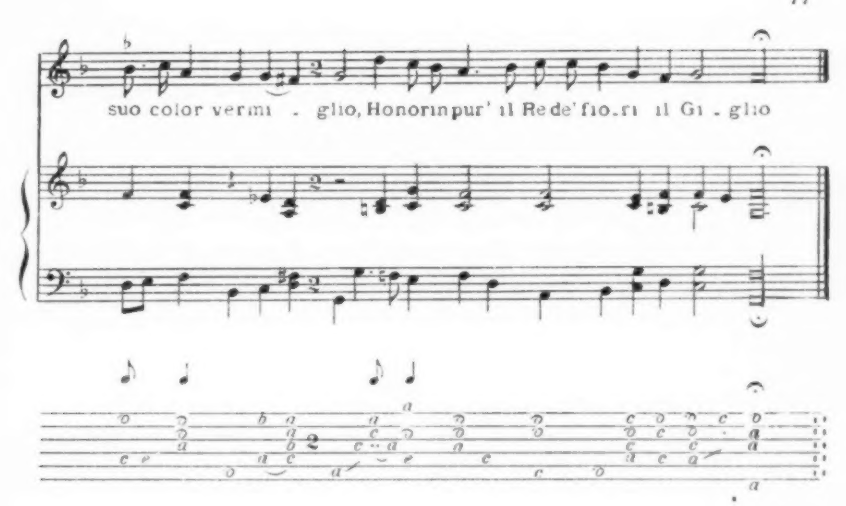
7

A. Boesset






L'odora - to Giacin - to Di bel pal - lor di-pin - to, La purpu-
ri-na Ro - sa Co'l suo color vermi - glio, Ho - no-rin
pur' il Re de' fiori il Gi - glio. La purpuri-na Ro - sa Co'l



E tu superba Pianta,
Che sempre al sol t'aggiri, } bis
Hora convien ch'ammiri
Chi di candor si vanta:
Voi ch'all'austro languite } bis
Viole humili à su bel fior venite.

Questo di primavera
Bianco figlio odorato, } bis
Che pur amante nato
Soavemente(1) impera,
Regge lo scettro, e regna } bis
Con maestà ch'a riverirlo(2) insegna.

Temerati che fate?
Superbetti che sete } bis
Voi dunque non cedete?
D'inchinarlo negate,
Se qual soave pondo } bis
Hoggi tre Gigli sol reggono il mondo?

Le texte porte (1) *souvemente* (2) *rivenilo*

Grandjean Grav.

NOTES ET DOCUMENTS

JEHAN DE MALETTY A LYON (1583)

Voici un nouvel élément pour la biographie d'un des musiciens de Ronsard, le provençal Jehan de Maletty. Le document que nous publions s'ajoute aux renseignements déjà rassemblés par G. Thibault [1] : originaire de Saint-Maximin, Maletty fit un séjour en Italie avant 1578, année où il publie sa version des *Amours* et où il est couronné au Puy d'Evreux. Cinq ans plus tard, nous le trouvons ici « musicien demourant à Lyon », locataire d'une maison qu'il sous-loue à un cordonnier nommé Georges Daru, lequel est peut-parent de Jehan Darud, « marchant es franchises de Lyon »,auquel Philibert Jambe-de-Fer dédiait en 1556 son *Epitome musical.*

F. Lesure.

« Personnellement estably et constitué honnorable homme Jehan Malletty, m^e^ musicien demourant à Lyon, lequel, de son bon gré, loue et promect mainctenir en paix, envers et contre tous a George Daru, m^e^ cordonnier demourant à Lyon, présent et acceptant,... assavoir une boutique et cave au dessoubs, le tout contant des membres d'une maison appertenant a m^e^ Pierre Fantet, notere royal à Lyon, size audict Lyon, rue de la Boucherie Saint-Pol, jouxte ses confins, laquelle ledict Malletti tient a louage dudict Fantet et ce pour et durant le temps et terme de trois ans entiers et consentis commençans ce jord'huy, datte des présentes, et finissantz a semblable jour, pour et moyennant le pris et somme de quatorze escuz d'or sol. pour chacun an desdicts trois ans, payables lesdicts pris et somme par luy Daru ou par les sieurs audict Malletti ou aux siens chacun an a deux termes, moytié a Noel et moytié Saint-Jehan Baptiste, premier terme de payement commençant au jour et feste Saint Jehan Baptiste prochain venant, continuant ledict payement, de terme en terme durant ce présent louage passé, a la charge que ledict Daru ne pourra rellouer lesdits membres suslouez a autres personnes sans le sceu, voulloir et consentement dudict Malletti durant ledict temps, et iceulx

1. *Les Amours de P. de Ronsard mises en musique par J. de Maletty*, dans les *Mélanges de musicologie offerts à M. L. de La Laurencie*, 1933, pp. 61-72.

membres ledict Daru entretiendra et verssera dans iceulx en bon pere de famille sans y détériorer ny demollir aulcune chose pendant ledict temps. Et pour l'observation des présentes lesdictes parties obligent et soubzmetent tous leurs biens et propre corps dudict Daru a toutes cours royalles et aultres, renonçants a tous droictz... et choses nécessaires. Faict et passé audict Lyon en la boutique de M[e] Nicolas Dorlin, notere royal et bourgeois de Lyon, le troisiesme jour de janvier mil V[c] quatre vingtz et trois avant mydy, présens a ce honnorable personne Jehan Foillet et Ennemond Flandin, m[e] tailleur d'habitz, demourant audict Lyon, tesmoings a ce requis, ledict Daru a dict ne scavoir signer, de ce fere enqui.

Annemon Flandin
Jehan de Maletty
Jehan Foullier
Dumont[1] »

UN AMATEUR DE MUSIQUE AU DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE

JEAN DE BADONVILLIERS

L'amour des Arts et des Lettres était comme une tradition chez les membres de la chancellerie royale française du Moyen Age. Encore au début du XVI[e] s., un des obscurs conseillers de François I[er], Jean de Badonvilliers, nous prouve la vivacité de cette tradition : pour lui la musique était l'ornement le plus indispensable de la vie.

Dès 1507, il était notaire et secrétaire du roi, maître clerc de la Chambre des Comptes, charges déjà occupées par son père Guillaume. C'est à ce titre qu'il figura parmi les commissaires chargés d'enquêter en 1523 sur la gestion du surintendant des finances Semblançay [2]. En 1529 il porte le titre de « seigneur d'Aulnay » lorsqu'on lui demande, le 12 avril, de participer au baptême d'une cloche destinée à l'horloge d'un collège parisien [3]. Par ses nièces il était allié aux familles les plus connues de la haute bourgeoisie parisienne, les Huault de Montmagny, Charmolue, Montmirail, Chouart, etc. [4]. Lorsqu'il mourut, en 1544, ce sont les membres de ces familles qui « requérèrent » pour son inventaire après décès, qui

1. Arch. du Rhône, 3 E 4602, fol. 3 (Etude de F. Dumont).

2. Bibl. nat., Pièces originales 165 ; *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Bourilly, Paris, 1910, pp. 184 et 258.

3. *Chronique parisienne de Pierre Driart*, dans les *Mémoires de la Société d'histoire de Paris*, t. 22, 1895. Aulnay-la-Rivière, arr. de Pithiviers.

4. Pichon et Vicaire, *Documents pour servir à l'hist. des libraires de Paris*, 1895, ont déjà publié l'inventaire de l'ensemble de la bibliothèque de Badonvilliers.

nous révèle ses goûts musicaux : Jean Thioust, Sr de Champagne, avocat au Parlement, Jacques Huault, Sr de Bussy, notaire et secrétaire du roi ; Jean Chouart, Sr d'Espinay, ; Thierry de Montmirail, sire de Chambourcy et Robert de Montmirail, chanoine et trésorier de l'Église de Tournai, enfin Jean de Halnequin, Sr de Tasnières.

Tous connaissaient le penchant de leur parent pour la musique et particulièrement pour les instruments. Eux-mêmes y portaient un si grand intérêt qu'ils se rendirent acquéreurs de tous les instruments pour des sommes régulièrement plus élevées que celles de l'estimation : une épinette et une viole à Robert de Montmirail, un manicordion et une harpe à Jean Chouart, un manicordion et une épinette à Jean Huault, un manicordion à Jean de Halnequin, et une épinette au sieur de Dammartin, les plus grosses sommes (100 sols) allant aux deux grandes épinettes, dont l'une double.

L'inventaire de la bibliothèque musicale n'est pas moins intéressant. Il montre que Badonvilliers était fort au courant du mouvement musical, qu'il s'agisse de théorie (N. Wollick, S. Heyden), de musique religieuse (Sermisy, Lupi) ou profane (Attaingnant).

François LESURE.

« Livres de musicque et chants.

Premierement quinze messes reliées en quatre parties en moyen volume, prisez ensemble XXV s.

Item XXXIIII chansons musicales reliées en quatre petits volumes prisez ensemble [1] XX s.

Item XXVIII chansons nouvelles en musicque reliées en quatre petits volumes, prisés ensemble [2] XX s.

Item ung *Enchiridio Moices* [3], prisé II s.

Item *De arte cantandi*, prisé [4] II s.

Item editio motetorum Claudin de Sermisi [5] en quatre parties blanc non reliés, prisés XII s.

Item Motetti Johannis Lupi, aussi en quatre parties blanc non reliez, prisez [6]. VIII s.

Item plusieurs livres de motetz et chanssons blancs non reliez, prisez ensemble V s.

---

1. P. Attaingnant, 1529.
2. *Id.*, 1531.
3. *Enchiridion musices* de N. Wollick, dont il existe au moins deux éditions parisiennes (1509 et 1512).
4. *De arte canendi* de Sebald Heyden, publié sous ce titre en 1540.
5. Attaingnant et Jullet, 1542.
6. *Idem.*

Ensuivent les espinettes, manecordions et aultres instrumens trouvez en l'hostel prisez par Anthoine Dargillière, maître organiste, faiseur d'orgues et instruments a Paris [1].

délivrée à Monsieur de Dampmartin à C s. t.	Premièrement une espinette de quatre piedz et demy de long, prisé IIII^{xx} s.
délivré à Monsieur de Bussy n LX s. t.	Item ung manecordion de quatre pieds et demy de long ou environ prisé L s.t.
délivré à Monsieur de Tasnières à XXX^{v} s. t.	Item ung aultre manecordion de trois pieds de long ou environ, prisé XXV s. t.
délivrée à Monsieur le Trésorier, à C s. t.	Item une petite espinette double de deux piedz et demy de long ou environ, prisée XX s. t.
délivrée à Monsieur d'Espinay à XVII s. t.	Item ung aultre petit manecordion de deux pieds de large pour deux piedz de long ou environ, prisé XV s. t.
délivrée à Monsieur de Bussy à XLV s. t.	Item une espinette de quatre piedz et demy de long non parfaicte, prisée XXX s. t.
	Item certaine quantité de tuyaulx de plomb servans à faire orgues pesans ensemble soixante quatorze livres et demye, prisée chacune livre six deniers tournoys, vellent ensemble XXXVII
délivrée à Monsieur le Trésorier à XL s. t.	Item une violle garnie de son archet, prisée XX s. t.
délivrée à Monsieur d'Espinay XX s. t.	Item une harpe telle quelle, prisée V s. t.
	Item treize branches de boys de bouys servant aud. mestier avecques aucuns boutz, prisés ensemble [2].
	Item certaine aultre quantité de tuyaulx de bois servans a orgues, prisé ensemble X s. t.
	Item une petite violle... ung petit rebec a ung arché, prisé ensemble. III s. t. [3]. »

1. Voir sur Dargillières *Revue de musicologie*, juillet 1951, pp. 44-45.
2. Paragraphe rayé dans la minute.
3. Arch. nationales, Minutier central, VI, 68.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES
Rapport du Président de la Commission Mixte du R.I.S.M.

A l'occasion du 5e Congrès international de Musicologie, les deux associations, qui préparent ensemble l'édition du nouveau *Répertoire International des Sources Musicales*, se sont réunies en juillet 1952 à Utrecht. Elles ont alors approuvé définitivement le plan général de ce *Répertoire*, élaboré en janvier de la même année par une Commission mixte, composée de représentants de la Société Internationale de Musicologie et de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Ce plan, publié en allemand, anglais, français et italien, peut être considéré comme connu. La Commission mixte elle-même fut, à cette même occasion, chargée définitivement de la direction des travaux du *Répertoire*.

En octobre 1952, des pourparlers furent menés, d'une part avec l'UNESCO en vue d'assurer le financement de la partie internationale et centrale des travaux ; d'autre part avec l'Administration générale et le Département de la Musique de la Bibliothèque nationale pour mettre au point les questions techniques concernant le personnel et les locaux du Secrétariat Central du *Répertoire*. L'Administration générale et le Département de la Musique acceptèrent, avec la plus grande obligeance, de loger le Secrétariat Central dans une des bibliothèques musicales parisiennes, d'aider à son établissement et d'autoriser M. François Lesure, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, à accepter la charge de chef du Secrétariat Central du R.I.S.M. L'UNESCO promettait de son côté une aide financière. Depuis, les deux accords ont été approuvés de part et d'autre et sont actuellement définitivement entrés en vigueur.

Entre temps, les Comités nationaux déjà constitués ont commencé leur activité. Les pays suivants possèdent actuellement des Comités nationaux du R.I.S.M. : Allemagne, Belgique, Danemark, Etats-Unis, France, Irlande, Italie, Pays-Bas, Suède et Suisse. Des pourparlers sont en cours pour l'établissement de Comités nationaux en Amérique du Sud, Australie, Autriche, Canada, Egypte, Espagne, Grande-Bretagne, Inde, Japon et Portugal.

Les résultats obtenus jusque là, sur le plan international et sur les plans nationaux, ont été discutés lors de la dernière réunion de la Commission mixte qui a eu lieu à Paris, le 16 et le 17 avril dernier. Les budgets de la Commission mixte elle-même, ainsi que du Secrétariat Central ont été examinés

et approuvés. L'établissement du Secrétariat Central dans les conditions prévues fut agréé, et, depuis le 1er mai 1953, ce Secrétariat est effectivement au travail (Répertoire International des Sources Musicales. Secrétariat Central, 58, rue de Richelieu, Paris IIe).

Les représentants des Comités nationaux du R.I.S.M., invités à la réunion, présentèrent leurs rapports ; les délégués de l'Allemagne, de la Belgique, de l'Espagne, des Etats-Unis, de la France, de la Grande-Bretagne, des Pays-Bas, de la Suisse mirent la Commission mixte au courant de leurs efforts. Il faut espérer que tous les pays, après avoir mis sur pied une équipe spécialisée, pourront aborder le travail effectif. L'équipe française est déjà au travail depuis janvier 1953.

Conformément aux décisions prises encore à Utrecht, on commencera le travail par les recueils imprimés. Un plan détaillé de directives administratives, bibliographiques et cartographiques fut présenté par le chef du Secrétariat Central et finalement accepté, avec de légères modifications, de tous les Comités nationaux et de toutes les équipes nationales du R.I.S.M

Toutes les questions concernant le R.I.S.M. devront être adressées au Secrétariat Central, à l'adresse indiquée plus haut. L'adresse du Secrétariat de la Commission mixte elle-même reste inchangée : 14, rue de Madrid, Paris VIIIe.

F. Blume.

Nos collègues, MM. J.-G. Prod'homme, ancien président et Félix Raugel, vice-président de la Société Française de Musicologie, viennent d'être promus officiers de la Légion d'honneur.

En Égypte, l'association Musica Viva a organisé au Caire une série de manifestations consacrées à la musique française. Le premier concert a eu lieu le 7 mars 1953 sous les auspices des « Amitiés Françaises » ; il était commenté et dirigé par notre collègue le Dr Hickmann.

A l'association française pour l'étude de la phonation et du langage notre collègue, M. Raoul Husson a présenté trois communications ; le 26 janvier 1953, en collaboration avec le Dr Ch. Chenay : *Chronaxies comparées, récurrentielles et musculaires diverses, de Basses, Barytons et Tenors* ; le 26 mars : *Physiologie spéciale du chant théâtral* et le 30 mai : *Chronaxie récurentielle et classification vocale* (suite).

Le samedi 21 mars 1953 notre collègue Norbert Dufourcq a fait à la Société d'Étude du XVIIe siècle une conférence (avec audition de disques) sur le sujet suivant : *De la musique religieuse polyphonique à la musique religieuse concertante.*

En l'église Saint-Gervais la Chanterie Sainte-Anne, sous la direction de notre collègue Mlle Anita Cartier, a fait entendre le 3 avril 1953 des œuvres de Willaert, Isaak, Monteverdi, Clerambault et Haendel.

Le jeudi 7 mai 1953, sous la présidence de M. André Cornu, Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, et en hommage à notre collègue Henry Expert, décédé l'année dernière, un concert d'œuvres françaises de la Renaissance a été exécuté dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne avec le concours de la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois, sous la direction de Mgr Maillet, du Quatuor vocal de Paris et de l'Alauda, chœur français sous la direction de notre collègue Jacques Chailley. Auparavant MM. Henri

Mialhe, Paul-Marie Masson, André Cornu et Claude Delvincourt avaient pris la parole pour évoquer la vie, la carrière et les magnifiques travaux de notre savant et regretté collègue. L'initiative de cette manifestation revient à l'Association des Amis d'Henry Expert et de la Musique française ancienne.

Le 16 mai 1953, notre collègue G. Thibault a fait à l'Institut de français à la Sorbonne, sous les auspices des Historiens de la Renaissance, une conférence, avec audition de disques, sur *Ronsard et la musique*.

La claveciniste Marcelle de Lacour s'est fait entendre au cours de l'hiver dans de nombreux concerts dont les programmes comportaient notamment des œuvres de Louis Couperin, de La Barre, Hardel, d'Anglebert, Daquin, Dandrieu, Byrd, Purcell, Teleman et un concerto d'Edelmann qu'elle a mis au jour. Elle vient de donner en Italie une série de récitals consacrés à des œuvres françaises et italiennes et à J. S. Bach.

Le 10 mai 1953 Félix Raugel a dirigé en l'église Saint-François d'Assise de Casablanca un concert d'œuvres religieuses de Mozart.

Dans la nouvelle et très belle salle de conférences du Musée Guimet, M. Philippe Stern, conservateur de ce musée, a dirigé, du 21 février au 21 mars 1953, une série de cinq conférences musicales, illustrées par des auditions de disques et des projections. C'est notre collègue, M. Brailoïu, qui a inauguré cette série en présentant et commentant divers enregistrements folkloriques réunis par lui *(A propos d'une anthologie universelle de musique populaire)* ; puis suivirent : M[lle] Claudie Marcel-Dubois *(Aspects peu connus de la musique populaire française)*, M. Schaeffner *(Musiques africaines)* et M. Stern lui-même *(A travers l'Asie musicale du Sud-Et* est *Musiques lointaines)*.

Faisant suite à la création d'une Association internationale des Bibliothèques musicales, une Commission des phonothèques musicales s'est constituée. Le 4 juin 1952, le groupe français de l'A. I. B. M. avait invité les dirigeants des principales phonothèques de Paris à une réunion préparatoire, après laquelle il fut adressé un appel aux phonothèques étrangères en vue d'une réunion internationale qui déciderait de l'opportunité d'une commission au sein de l'A. I. B. M. Cette réunion a eu lieu les 22 et 23 avril 1953, à la maison de l'Unesco, à Paris. Diverses phonothèques françaises et étrangères, aussi bien scientifiques que de radiodiffusion, étaient représentées, ainsi que l'A. I. B. M. Les points essentiels ayant fait l'objet de rapports et de discussions ont été les suivants : dépôt légal du disque et création de phonothèques nationales ; développement des échanges internationaux en matière de musique enregistrée (disques, bandes magnétiques, copies de disques et de bandes) ; documentation phonographique internationale, et en particulier publication périodique d'une bibliographie du disque ; répertoire des phonothèques musicales, qui s'ajouteront au répertoire des bibliothèques et musées musicaux. Un bureau définitif de la Commission des phonothèques musicales a été formé : M. André Schaeffner (Paris, Musée de l'Homme), président ; Miss Valentine Britten (Londres, B. B. C), vice-présidente ; D[r] H. Spivacke (Washington, Library of Congress), vice-président ; D[r] F. W. Pauli (Francfort, Lautarchiv des deutschen Rundfunks), secrétaire.

BIBLIOGRAPHIE

Milton Steinhardt. **Jacobus Vaet and his Motets.** Michigan, State College Press, East Lansing, 1951. In-8, 190 pp.

Jacobus Vaet (1530 env.-1567), dans sa jeunesse, chantre à Notre-Dame de Courtrai, plus tard maître de chapelle à Prague de Maximilien de Habsbourg, puis à Vienne du même prince devenu Empereur, était, jusqu'à ce jour, parmi les musiciens de la Renaissance à demi-oubliés ; M. Milton Steinhardt l'a fait sortir de l'ombre en lui consacrant une étude précise et vivante comme il en faudrait beaucoup pour nous permettre d'atteindre à une connaissance profonde de la musique du XVI[e] siècle. Dans ce petit volume nous trouvons tout d'abord une biographie de Vaet ; pour l'écrire, M. Steinhardt a eu recours à de nombreux documents, entre autres aux préfaces mêmes de l'auteur, dont une émouvante, celle des *Modulationes* (1562), nous montre le musicien absorbé par ses fonctions de maître de chapelle et se plaignant du peu de temps dont il dispose pour composer. A cette biographie, fait suite une bibliographie, dressée avec grand soin. Nous ne reprocherons pas à M. Steinhardt d'avoir omis de citer une œuvre qui se trouve à la Bibl. Geral. da Universidade de Coimbra, Ms. 48, fol. 95 (voir *Inventarios dos ineditos e impressos musicals*, Coimbra, 1937, p. 43), non plus que d'ignorer une édition parisienne postérieure d'une année seulement (1557) à l'édition anversoise de la chanson *Amour loyal* (*Tresiesme livre contenant XXIII chansons nouvelles à quatre parties*, Paris, Nicolas du Chemin, recueil inconnu jusqu'ici mais qui sera prochainement décrit dans les *Annales Musicologiques*, t. I, Paris, 1953, p. 323). Il ressort de cette bibliographie que Vaet fut surtout un compositeur de musique religieuse, auteur de soixante-seize motets, de neuf messes, de huit Magnificat et de trois chansons seulement.

M. Steinhardt passe ensuite à l'étude des textes, tente d'établir une chronologie des 72 motets complets qui nous sont parvenus, en examine la forme, la substance (surtout celle de la mélodie) et, enfin, l'écriture polyphonique ; la figure de Vaet se dessine peu à peu comme celle d'un musicien sérieux, connaissant admirablement toutes les subtilités du contrepoint et les divers procédés d'écriture : *cantus firmus*, *ostinato*, style d'imitation, etc..., comme celle aussi d'un auteur de transition : Vaet n'appartient pas à la génération de Clemens non Papa et de Gombert ; en réalité, par sa date de naissance, il est plutôt de celle de Lassus et de Palestrina, mais il est mort jeune et

ces deux musiciens lui ont survécu pendant près de trente ans ; quoique Vaet ait subi l'influence de ses brillants contemporains, il n'a pas été un imitateur servile ; il a su manier les dissonances avec adresse et même hardiesse et, sur ce point, il a agi sur la formation de l'harmonie de son temps. Ses motets dont M. Steinhardt donne de larges extraits, dont il publie certains intégralement (pp. 72 à 139), dont il dresse aussi un catalogue thématique (pp. 142 à 185), méritent d'être entendus. Nous sommes reconnaissants à M. Steinhardt de nous les avoir révélés.

G. THIBAULT.

Claudio SARTORI. — **Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700** *(con Prefazione di Alfred Einstein).* — Florence, L. Olschki, 1952, XXII-652 p. in-4 (Biblioteca di Bibliografia italiana, t. XXIII).

Du simple point de vue bibliographique, la nouvelle publication de C. S. est un événement important. En 1948 l'auteur nous donnait une précieuse description des impressions de Petrucci. Cette fois, il touche presque à deux siècles de musique instrumentale italienne, en exceptant seulement les tablatures de luth et instruments assimilés, dont il promet de publier plus tard une bibliographie particulière. Près de 800 volumes sont ainsi décrits, ceux qui aujourd'hui encore sont conservés dans les bibliothèques du monde, comme ceux que nous ne connaissons plus que par d'anciennes bibliographies. L'auteur ne s'est pas borné à collecter les ouvrages de musique instrumentale pure, imprimés en Italie et hors d'Italie. L'un de ses grands mérites est d'avoir recherché dans un grand nombre de volumes de musique vocale, profane et religieuse, dans des traités théoriques les pièces instrumentales qui y sont cachées et que le titre parfois n'indique même pas. Les dédicaces et préfaces sont transcrites intégralement et le dépouillement des pièces donné d'après les tables et index imprimés. Enfin, d'excellentes tables des noms cités (qui faisaient cruellement défaut à la bibliographie de Petrucci) complètent l'ouvrage. C'est assez dire qu'il s'agit d'un travail destiné à servir de point de départ à plusieurs générations de musicologues, un de ces livres qui stimulera plus de « vocations » que n'importe quelle monographie.

Les critiques de détail ou de méthode que l'on peut toujours adresser à un travail aussi étendu disparaissent derrière cette première constatation. L'idéal d'une bibliographie spécialisée comme celle-là, ce serait qu'elle fût totalement exhaustive, que les rééditions modernes fussent indiquées à la suite des dépouillements et même, s'il y a lieu, les références aux articles qui les analysent. Ce qui n'est pas le cas ici. A l'avenir, au fur et à mesure que le Répertoire international des Sources musicales déblaiera le terrain, on souhaite que les bibliographies spéciales soient munies d'un appareil critique aussi étendu que possible et rendent ainsi le maximum de services aux musicologues. D'autre part, il est toujours dangereux d'établir le dépouillement d'un volume d'après une table imprimée et non d'après le contenu réel de ce volume. Certains recueils, tels que 1685^{q} (2) et 1695^{g}, ne sont pas ici dépouillés parce que de telles tables n'existaient pas. Mais nous comprenons bien que l'auteur n'a pu effectuer tous les voyages que ce travail nécessitait : il dut souvent se contenter de l'esprit de confraternité de ses collègues étran-

gers. Le livre de C. S. est d'autant plus remarquable qu'il s'agit en fait d'une bibliographie « da camera ».

Il reste maintenant à chacun à compléter ces listes. C'est ce que nous voudrions faire maintenant, en signalant que l'auteur nous a lui-même communiqué un certain nombre de corrections, qui sont mentionnées ci-dessous par ses initiales placées entre [ ].

1517 : s'agit-il de l'exempl. ayant appartenu au comte Von Nostitz-Rieneck (Grove, III, 1929, 155) ?

1539 : il est curieux de noter que ce volume a été ensuite réédité sous la même forme, mais accompagné de toutes les paroles des chansons. Voir ainsi *Di Antonio Gardano il primo libro de canzoni francese a due voici ; insieme alcune de altri autori*, Venise, Gardane, 1564 (*canto* à Paris, Bibl. André Meyer ; complet à Munich ; cf. Eitner, 1564[e]).

1543[b] : les lettres B. V. indiquent sans doute qu'il s'agit du même imprimeur que celui de 1523, Bernardinus Vercelensis.

1559[a] : ajouter l'exemplaire de la Bibl. privée Sartori, C. et B. seuls [C. S.].

1562[b] non cité : ajouter la rééd suivante de 1559[b] dont le C. seul se trouve dans la Bibl. privée Sartori, *Canto di Bernardino Lupacchino et di Ioan Maria Tasso, il primo libro a due voci novamente con ogni diligentia ristampato. Aggiontovi ancora alcuni canti a due voci de diversi autori a due voci*, Venise, A. Gardane, 1562 (2 fasc. de 39 p.) [C. S.].

1574 : ajouter l'exempl. de la Bibliothèque nationale, qui, avec les parties de *alto*, *canto* et *basso*, complète le *tenore* de la Bibl. d'Assise.

1575 : la table est incomplète de 5 œuvres [C. S.].

1584[b] : un 15[e] exempl. dans la Bibl. A. Cortot.

1585[c] : la Bibl. nationale possède aussi le volume complet. Mais ce recueil n'est qu'une réédition de celui de 1579, qui n'est pas répertorié et dont la partie de *canto* se trouve à la Bibl. du Conservatoire : *Motetti et ricercari d'Orlando Lasso a due voci, novamente composti et dati in luce. Libro primo.* La table donnant le contenu de 1585[c] a été incorrectement reproduite ; le 4[e] motet est *Justus cor suum tradet* ; le 9[e] *Serve bone* ; enfin le 12[e] motet est pour T. et B.

1590[b] : la Bibl. du Conservatoire de Paris possède la partie d'*alto*.

1590[e] : la Bibl. du Conservatoire de Paris ne possède que le *superius*, auquel il manque les fol. 1 à 14.

1593[b] : ajouter l'exempl. de la Bibl. de l'Académie des Sciences de Budapest.

1594 non cité : *Canto del Metallo alla Neapolitana a 4 et 5 voci, con 2 canzoni francese per sonare. libro 4 in Venetia*, 1594 (cité par Draudius, *Bibl. exotica*, 1625, p. 270).

1594[b] : ajouter l'exempl. de la Library of Congress.

1595[c] : l'exempl. d'Augsbourg contient la partie 6 et non la partie 3 ; celui de Florence la partie 8 et non l'A. [C. S.].

1597[f] : l'exempl. Wolffheim est passé à la Bibl. de Berlin.

1598[b] : l'exempl. de la Bibl. du Conservatoire est l'ancien exemplaire de G. Gaspari.

1601[d] : ajouter l'exempl. de la Bibl. A. Cortot.

1603c : l'exempl. de la Bibl. du Conservatoire de Paris est incomplet des p. 13-16.

1604c : ajouter l'exempl. de la Bibl. comunale de Cesena (A. et A. T. B Sec. coro) [C. S.].

1604 non cité : F. Podio, *Il primo libro di Ricercate*, Palerme, 1604 (cité par O. Tiby, dans *Musica Disciplina*, 1951, p. 210).

1607f : ajouter l'exempl. de la Library of Congress.

1607g : ajouter l'exempl de la Bibl. de Grenoble et celui de Maikingen.

1608f : un autre exemplaire de la 5e partie à la Bibl. de Cesena [C. S.].

1609-1610 : ajouter l'exempl. d'A. Cortot.

1609f : ajouter l'exempl. de la Bibl. du Conservatoire de Paris.

1611b : l'exempl. de la Bibl. du Conservatoire est bien complet.

1612c : ajouter l'exempl. d'A. Cortot.

1613a : un autre exempl. à la Bibl. de Cesena (Primo Choro C.T.B. ; Sec. Choro C. A.T.B., et Partitura) [C. S.].

1613f : ajouter l'exempl. de la Bibl. du Conservatoire de Paris.

1615a : ajouter l'exempl. de la Bibl. nationale de Paris.

1615f : ajouter l'exempl. de la Bibl. Santa-Cecilia de Rome (A.T.B. et 5) [C. S.].

1617c : on trouvera un dépouillement plus exhaustif dans la thèse de Dora J. Iselin, *B. Marini*, 1930.

1618e : ajouter l'exempl. de la Bibl. A. Cortot.

1621n : il doit exister un film ou une copie de ce recueil inaccessible de Berlin. Cf. J. Marx dans *The Galpin Society. Journal*, IV, 1951, p. 9.

1622h : ajouter l'exempl. de la B. N. de Madrid.

1625c : ajouter l'exempl. de la Library of Congress et celui de Madrid, B. N.

1626f non cité : *Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio Bibliopola Delibati, Unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi. Quibus adduntur Missa, Magnificatque duo, Cantiones item, ut vocant, alla francese, duobus, tribus quattuorque instrumentis. Tum partitio pro organo, nuper in lucem editi, ad nobilissimam constantiam czirembergiam Gedanensem* (marque) *Mediolani, Typis ejusdem Lomatii. M.DC.XXVI* (Bibl. de Cesena, C., A., T., B. et partitio). Ce recueil contient 7 canzon pour violons ou cornets de F. Rognoni Taegi, G. Zanetti, L. Frissoni et P. Cima. A la p. n. c. 4 une liste des musiciens représentés dans le volume avec de précieux détails sur les fonctions qu'ils remplissent à ce moment [C. S.].

1627b : l'exempl. H. de Landau semble être maintenant en la possession de O. Haas (Catal. no 32).

Ant. al 1649e : d'après Becker (col. 281) la date serait 1628 et le titre *Baletti e correnti a una viola con basso, libro terzo.*

1660 non cité : on pourrait inclure ici les *Fugues et Caprices* de Roberday qui contiennent une pièce de Frescobaldi.

1666a et 1667f : la Bibl. du Conservatoire de Paris ne possède que la partie de *spinetta o violone.*

1669d : ajouter l'exempl. de la Bibl. de Norköpping.

1669f : la Bibl. du Conservatoire ne possède que les parties de *violone* et *organo.*

1672[b] : il s'agit en réalité de deux recueils différents, « ... duodena prima » contenant 11 sonates à 3 et une canzon à 3 ; « ... duodena secunda » contenant 10 sonates à 3 et 2 à 4. L'attribution du recueil à Bartali est ainsi expliquée par S. de Brossard dans son Catalogue (p. 322-23) : « J.S.A.B. (c'est-à-dire) J.S.A. Bartali comme je l'ai appris et veu dans les Catalogues du sieur Städel imprimeur et libraire de Strasbourg pour l'année 1672. Je crois bien que led. sieur Bartali est l'auteur de la pluspart de ces Sonates, mais je suis persuadé qu'il y en a aussi d'autres auteurs. Mais le mal est que le collecteur n'a point marqué leurs noms, de sorte qu'il n'y a que la différence des stiles qui en puisse faire distinguer, ce qui n'est pas une petite affaire ». Notons enfin que Becker attribue aussi en 1847 le recueil à Bartali (col. 291).

1677[c] : la Bibl. du Conservatoire de Paris ne possède que le *violino primo*.

1677[i] : la Bibl. du Conservatoire possède aussi la partie d'*organo*.

1683[d] : la Bibl. du Conservatoire ne possède que le *tenor*.

1685[p] : il s'agit évidemment d'une simple coquille typographique du *Quellen-Lexikon*. Il faut lire 1683[h].

1685[q] : la Bibl. du Conservatoire possède aussi les deux derniers volumes cités, *Arie diverse* et *Altre Arie*.

1686[f] : ajouter l'exemplaire complet de la Bibl. du Liceo musicale de Bologne [C. S.].

1689[b] : ajouter l'exemplaire de la Bibl. d'Olmütz (*organo* seul) [C.S.].

1690 à 1700 : corriger ainsi la table : la Sonate VI n'est pas de B. Laurenti mais de G. Torelli [C. S.].

1695[c] : ajouter l'exemplaire complet de la Bibl. André Meyer (Paris).

1696[h] : la date de ce volume est certainement postérieure.

1697 non cités : l'éditeur Estienne Roger d'Amsterdam avait déjà publié à cette date, outre 1695[j] et 1696[g], les œuvres suivantes :

Les Sonata de Bernardi, opera seconda
Les Sonates de Tonini, opera seconda
Corelli, opera tertia.

Cf. le catalogue des « livres de musique nouvellement gravés à Amsterdam chés Estienne Roger », qui se trouve à la fin d'*Athalie* de Servaas publié en 1697 (Bibl. du Conservatoire de Paris).

1700[h] : ajouter l'exemplaire de la Bibl. nationale de Paris.

1700[i], 1700[j], 1700[m], 1700[o] et 1700[r] n'avaient pas encore paru dans le courant de l'année 1701, comme nous le montrerons dans un article prochain sur les éditions d'E. Roger. En revanche, cet imprimeur avait publié entre 1697 et 1700 au moins une dizaine de recueils qui devraient trouver leur place ici.

1700 non cité : ajouter le n° 31 de la *Bibliogr. of the musical works publ. by J. Walsh, 1695-1720*, Londres, 1948 (Op. 5 de Corelli).

En ce qui concerne les recueils qui ne semblent plus conservés aujourd'hui, l'auteur s'est borné à utiliser les recensements du bibliographe milanais Picinelli (1670) et le catalogue d'Alessandro Vincenti (1649). Il n'eut peut-être pas été inutile de citer aussi les ouvrages disparus que l'on rencontre dans d'autres bibliographies anciennes. Ainsi C. F. Becker, *Die Tonwerke des XVI u. XVII Jahr.*, Leipzig, 1847, mentionne plusieurs ouvrages de Antegnati (1619), Castello (1658), Chiarelli (1699), Cima (1602), Legrenzi

(1667), Melani (1659), Piazza (1628), etc., que l'on retrouvera éventuellement un jour. Ce sont sans doute des références analogues que recensent les auteurs de certains articles de l'encyclopédie *Die Musik in Gesch. u. Gegenwart* (Cazzati, Corelli, etc.), car plusieurs éditions dont il y est fait état ne se retrouvent pas dans le travail de C. S.

François LESURE.

Au compte-rendu si attentif que François Lesure donne du bel ouvrage de Claudio Sartori, j'ai peu de chose à ajouter. Comme lui, et comme tous ceux que leurs études conduisent vers la période que couvre cet inventaire, je ne puis qu'exprimer à son auteur beaucoup de gratitude pour l'aide qu'il nous apporte, d'autant plus appréciable que les conditions dans lesquelles il a poursuivi son entreprise étaient plus particulièrement ingrates. S'il y a dans cette bibliographie quelques détails, même de méthode, à amender, elle constitue déjà un outil de travail dont on souhaite avoir promptement l'équivalent (en attendant le successeur encore lointain du *Quellenlexicon* d'Eitner), pour les autres périodes et domaines de l'histoire de la musique.

Je n'ai à signaler, à première lecture, que de minuscules *addenda* :

Pour l'année 1671, une édition bolonaise, chez Monti, des *Sonates à trois*, op. 2a de Gio. Bat. Vitali dont je détiens la partie de B. C.

Pour 1688, une réédition à Rome, chez Gio. Angelo Mutii des *Sonates à trois* op. 1a de Corelli, dont j'ai la partie de premier violon.

Pour 1700, une édition vénitienne (éditeur non précisé) des *Sonates à trois*, op. 1a d'Antonio Caldara, signalée par R. Haas, *die Estensische Musikalien*, Ratisbonne, 1927, p. 90 ; c'est ce même ouvrage qui indique, p. 38, l'édition de l'op. 2a d'Albinoni à Venise, chez Gioseppte Sala en 1700.

Une rectification insignifiante dans la table des matières, p. 627, où l'op. 5a de Corelli *(Sonates à violon et B. C.)* est donnée comme un recueil de sonates en trio.

Une réserve, pour finir, qui concerne la préface du regretté A. Einstein. Rendant à Robert Eitner un hommage cent fois mérité, il accorde un souvenir à des précurseurs en matière de bibliographie musicale, tels que le P. Martini, Forkel, etc. N'est-il pas injuste d'omettre jusqu'au nom de Fétis, qui sans faire expressément œuvre de bibliographe, a brassé tant de documents, détecté tant de sources, rendu possibles tant de travaux plus scientifiques que les siens, mais impossibles sans les points de départ qu'il leur avait fournis ?

Marc PINCHERLE.

COIRAULT (Patrice). — **Formation de nos chansons folkloriques.** [Fascicule I]. Ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique. Paris, éditions du Scarabée, 1953. In-4°, 176 p., musique.

Parmi les études consacrées à la chanson folklorique française, celle que vient de publier M. C. peut être considérée comme la mieux informée et la plus pénétrante qui ait paru jusqu'ici. Un inventaire à peu près complet des sources manuscrites et imprimées de notre chanson folklorique et une longue expérience de collecteur ont permis à l'auteur d'étudier la chanson folklorique, non plus seulement en tant qu'œuvre achevée (elle ne le sera jamais) mais dans ce qui la caractérise essentiellement : son perpétuel devenir.

En partant des versions folkloriques recueillies en France au XIXe et au XXe siècle (et non d'hypothétiques versions critiques), il a tenté de « déterminer parmi les antécédents le prototype sur qui... [l'élaboration folklorique] s'est exercée » (p. 60), ce qui l'a amené à déceler dans l'énorme quantité de chansons examinées celles qui pouvaient être réellement dites « pré-folkloriques » et celles qui, n'ayant jamais « folklorisé » par la suite, ne devaient être considérées que comme « para-folkloriques ». On voit que M. C. a une conception toute dynamique de la chanson folklorique : la seule qui soit conforme à la réalité.

La recherche des antécédents exigeant un examen approfondi des conditions de transmission, l'auteur, après une introduction exposant son but et sa méthode, étudie le rôle primordial joué dans cette transmission par les chanteurs populaires des villes au XVIIIe siècle, et compare les œuvres des livrets de colportage aux chansons folkloriques des XIXe et XXe siècles. Il termine ce premier fascicule par des monographies consacrées aux antécédents des chansons : *Belle Aelis*, *Le rendez-vous de nuit* et *Le galant en nonne*.

M. C. s'appuie principalement, au cours de son analyse, sur les textes des chansons. Cependant — et c'est en cela que son ouvrage peut rendre service aux musicologues — s'il n'a pas étudié en détail les transformations subies par les éléments mélodiques, il a toujours fait suivre les textes de leurs mélodies, accompagnées parfois de commentaires et présentées en de suggestifs tableaux comparatifs. Les mélodies des antécédents appartiennent soit au répertoire polyphonique des XVIe et XVIIe siècles, soit surtout au répertoire des airs, chansons et vaudevilles des XVIIe et XVIIIe siècles, tels que nous les ont transmis les recueil d'airs, de vaudevilles, de contredanses, de cantiques et de timbres d'opéras-comiques de cette époque. Les sources instrumentales n'ont pas non plus été négligées. L'ouvrage de M. C. touche donc non seulement au domaine du folklore musical, mais aussi à celui de la musique vocale, principalement des XVIIe et XVIIIe siècles et à celui de l'opéra-comique dans la première moitié du XVIIIe siècle. Les dépouillements exhaustifs auxquels s'est livré l'auteur lui ont permis de faire, dans ce domaine, de très intéressantes identifications.

La présentation typographique de ce premier fascicule est très soignée. Quelques rares fautes seront facilement corrigées par des errata publiés en même temps que le dernier fascicule. Les index prévus à la fin de l'ouvrage en faciliteront la consultation. D'ici là, les index de l'ouvrage précédent de l'auteur : *Notre chanson folklorique* (Paris, 1942) pourront rendre quelques services. Peut-être certaines abréviations, dans le corps de l'ouvrage, auraient-elles gagné à être unifiées ou expliquées ; le manuscrit siglé *Pcv*, par exemple, excitera très certainement la curiosité de maint lecteur (en réalité, il s'agit d'un manuscrit faisant partie de la collection personnelle de l'auteur). Peut-être aussi certaines phrases trop denses auraient-elles également gagné à être allégées. Mais ce sont là de très petits griefs devant un travail d'une si haute tenue scientifique. La probité intellectuelle la plus absolue avec laquelle cet ouvrage a été rédigé lui donne toute sa valeur, Souhaitons que paraissent bientôt les 2e et 3e fascicules annoncés dans le sommaire de cette étude.

S. WALLON.

Georges Favre. — **La Musique Française de piano avant 1830,** Paris, Didier, 1953. 1 vol. in-4°, 194 pages.

En suivant le développement de la musique de piano de 1770 (date approximative de l'apparition du piano-forte dans les concerts parisiens) à 1830, M. G. Favre apporte une documentation inédite, abondante et substantielle à un chapitre assez mal connu de l'histoire musicale française. L'ouvrage comprend deux parties, l'une consacrée à un tableau de la production pianistique, l'autre à une étude critique des genres et du style. Il est orné de sept planches hors-texte et enrichi de nombreux exemples musicaux qui en rendent la lecture extrêmement vivante. Ces exemples sont d'autant plus utiles que la plupart des œuvres citées nous sont, sauf pour Boieldieu, à peu près totalement inconnues. Les auteurs sont presque tous des musiciens de second plan ; les artistes du temps qui ont quelque personnalité se vouent exclusivement à la musique dramatique, et, si quelques-uns, comme Mehul, Boieldieu ou Hérold, s'intéressent momentanément au nouvel instrument, c'est à l'aube de leur carrière et dans l'élan de leur jeunesse.

Après avoir examiné une grande quantité d'œuvres : Sonates, Concertos, Fantaisies, Pots-pourris, Ballades inspirées des événements révolutionnaires, morceaux de bravoure, transcriptions, etc., M. Favre dégage clairement les divers courants et les étapes successives qui marquent l'évolution de la musique française de piano. Notons brièvement : transformation de l'écriture et recherches de nouveaux moyens d'expression avec Tapray, Séjan et Beauvarlet-Charpentier, au cours de la période de transition où le clavecin n'est pas complètement abandonné ; amplification et enrichissement de la forme avec Méhul ; tendances descriptives avec F. G. Couperin et L. Jadin ; enfin goût de la haute virtuosité avec L. Adam, tandis que Boëly, musicien de haute culture, mais totalement isolé, s'efforce de revenir à une tradition classique. En conclusion l'auteur fait remarquer que le style français de piano, après soixante années d'effort, possède maintenant, en dépit de faiblesses inhérentes à l'époque (influence édulcorante de l'opéra-comique, mauvais goût général), les principales qualités traditionnelles. En vérité seul avait manqué le musicien de génie qui aurait pu donner à l'art pianistique national ses lettres de noblesse.

En appendice M. Favre a pris soin de donner, dans l'ordre chronologique, la liste des principales méthodes et celle des principales œuvres (non citées dans le corps de l'ouvrage) pour le piano-forte, publiées au cours de la période étudiée, et d'ajoindre un index alphabétique.

L'ouvrage a été publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

André Verchaly.

Mario Rinaldi. — **Arcangelo Corelli.** Milan, Curci, 1953, gr. in-8° de 524 p., avec 21 pl. hors-texte.

De ce fort volume, remarquablement imprimé et illustré, je ne me résous pas de gaîté de cœur à déclarer que le contenu est médiocre. J'ai publié un *Corelli* il y a vingt ans, M. Rinaldi le malmène quelque peu, tout en lui faisant l'honneur de nombreux emprunts, avoués ou non. On ne sera que

trop naturellement porté à m'attribuer un désir de revanche qu'en réalité je n'éprouve point : être plagié constitue une sorte d'hommage, être critiqué importe à condition que la critique ait quelque poids.

Si ce compte-rendu prend, par la force des choses, l'aspect d'une polémique, son véritable objet est de protester contre un simulacre d'érudition auquel la présentation soignée de l'ouvrage, les notes et appendices dont le texte est bardé, l'assurance avec laquelle l'auteur s'exprime, risquent de donner créance auprès du lecteur non prévenu.

Sous peine d'encombrer un fascicule entier de cette revue, je me bornerai à un échantillonnage des défauts les plus sensibles.

Tout d'abord, un équipement technique nettement insuffisant. Nous nous en doutions depuis la publication du catalogue thématique de l'œuvre de Vivaldi où, pour 12 des concertos inventoriés, M. R., sans s'en apercevoir, donnait deux fois copie du même *incipit* à quelques pages d'intervalle, sans préjudice d'autres inadvertances non moins curieuses.

Ici, nous le voyons patauger dans l'analyse formelle d'un mouvement de sonate (op. V, 1re sonate, mouvt initial, pp. 188 et 488), et tenter de donner le change par des commentaires d'un lyrisme éperdu. Voici celui d'une des variations de la *Follia*, la plus innocente, simple étude de tenue d'archet sur des valeurs longues. Je reproduis l'original (p. 212), pour ne pas m'exposer à l'affaiblir en traduisant : « *Il magico Corelli degli Adagi lo ritroviamo qui. Note tenute che sembrano svelare chissà quali misteri ; lievi singhiozzi che esprimono in sintesi dolori senza fine ; religiosità così intensa che sale verso il cielo. Tutto ha un eccezionale valore in queste misure* [les 8 premières de la variation] : *i lievi crescendo, il « forte », il « piano » delle lunghe note che si prolungano per due misure : ma quello che accade alla quattordicesima e alla quindicesima misura ha del soprannaturale : una tensione ascetica, una invocazione a Dio* », etc., etc.

Il est à peine utile de faire remarquer que M. R. a travaillé sur une réédition moderne, et que le *forte*, le *piano*, à plus forte raison le *crescendo*, ignoré de la génération de Corelli, sont de la plume du transcripteur.

Même fantaisie dans la mise en place de Corelli par rapport aux écoles étrangères. M. R. le montre (p. 396), prenant le contre-pied du style français « épris des positions trop élevées » (en 1700 !), et de l'allemand, féru de « sautillé, sons harmoniques, pizzicati de la main gauche », exploitant les ressources mélodiques de la 4e corde, etc...

Dans le champ de la linguistique, M. R. n'est pas un guide plus sûr. J'emprunterai les exemples aux passages traduits de mon livre, que j'ai sous la main. J'avais écrit (p. 49) qu'on peut voir dans la longue fidélité des Italiens à la sonate en trio « une marque de défiance à l'égard du lyrisme individuel ». M. R. traduit (p. 160) : « un symptôme de déficience ». Ailleurs (p. 70) : « Ce dessin est celui d'un prélude de J. J. Walther. Il était familier aux maîtres d'outre-Rhin ». M. R. (p. 160) : « Pincherle rappelle que ce dessin est celui d'un prélude de Walther, et il ajoute que Walther était familier aux maîtres d'outre-Rhin », etc., etc...

Mais la plupart des erreurs de traduction sont tendancieuses, dans un sens très déterminé. Voici un spécimen probant. En une seule phrase, M. R. (p. 187) m'accuse d'avoir affirmé que « les adagios de l'op. V sont pauvres et farcis de lieux communs, les allegros ennuient, toute l'œuvre est pleine de

tentatives plutôt que d'affirmations ». Or, si l'on se reporte aux paragraphes de mon livre auxquels une note renvoie pour chacune de ces trois allégations, on constate qu'à propos des adagios (p. 117), j'établissais la nécessité d'une ornementation, dont la tradition est connue, pour vivifier certains d'entre eux qui, privés de cette ornementation, se réduisent à des « lieux communs *Corelliens* », c'est-à-dire, à des emprunts que Corelli se fait à soi-même. Pour les allegros (p. 114), après avoir évoqué l'heureuse lutte de Corelli contre la virtuosité abusive, j'ajoutais : « Il est, dans une certaine mesure, victime de ces lois qu'il a si clairement perçues. Ses allegros en doubles croches de tendance virtuose, dans les premières sonates de l'op. V — encore ont-ils l'excuse de constituer d'excellentes études — nous ennuient » (N. B. — J'avais soigneusement distingué ces sortes de *mouvements perpétuels* des solides allegros fugués auxquels ils font généralement suite). Quant au dernier grief, il a trait au passage (p. 53) dans lequel, parlant de la faculté qu'avaient les basses d'accompagnement d'improviser des remplissages harmoniques, j'ajoutais : « On ne répètera jamais assez que les textes musicaux de ce temps, tout particulièrement chez les maîtres italiens, sont loin d'avoir la portée impérative d'une partition d'aujourd'hui : ils transmettent à l'interprète des suggestions plutôt que des ordres ».

Dans ce domaine du truquage, il serait intéressant de démonter les divers mécanismes au moyen desquels M. R. s'applique à donner l'illusion de l'érudition. Le plus élémentaire consiste à reproduire in extenso des documents dont la référence et la substance utile figuraient dans des ouvrages antérieurement publiés (ainsi des pièces d'archives exhumées par le comte Piancastelli dans sa splendide monographie *In onore di Arcangelo Corelli*).

Autre procédé : multiplier les citations anciennes, en évitant le plus souvent possible d'indiquer qu'on les tient de seconde main. Encore y faudrait-il plus d'adresse, ou de chance. J'avais cité (p. 123) quelques lignes du P. Castel dans les *Mémoires de Trévoux*, docte revue publiée par les Jésuites pendant un demi-siècle. M. R. les reproduit (p. 228) comme tirées du P. Castel, dans **ses** *Mémoires de Trévoux* ; et, pour ne laisser aucun doute sur sa familiarité avec le saint homme et son œuvre, il nous gratifie de ses prénoms, et de ses dates et lieux de naissance et de mort.

J'avais cité (p. 218) une phrase d'un M. du Chargey. M. R. la reprend (p. 282), l'annonçant pompeusement comme provenant de « M. D., sous lesquelles initiales on reconnaît Monsieur du Chargey », et place dix mots trop loin, où il n'a que faire, un *sic* destiné, dans la citation, à signaler une faute d'orthographe.

En fin de volume, j'avais dressé, pour chaque recueil de Corelli, une liste chronologique de ses rééditions jusqu'au début du XIXe siècle. Elle permettait de mesurer d'un coup d'œil, pour chacun d'eux, la rapidité, l'ampleur et la durée du succès. M. R. fond les six listes en une seule, où l'on ne distingue plus rien. Qu'elle soit un amalgame des six miennes, la preuve en est donnée par l'identité des fautes avec celles que j'avais laissées passer, bien que M. R. ait ajouté cinq ou six éditions, dont trois fort problématiques, aux 115 que je signalais. Etc., etc...

Autre ressource encore : instituer de longues et minutieuses discussions sur des points de détail, à la façon que M. R. juge être celle des vrais savants. J'en extrairai deux seulement, dont la première se rapporte au supposé

séjour de Corelli à Paris. Un chapitre entier lui est consacré (p. 46-55), avec cette conclusion péremptoire : ce n'est pas une fable, comme l'ont supposé Prunières et d'autres, « c'est une réalité ». Voyons cela.

Tous les récits de ce séjour sont issus de la *Lettre sur la Musique française* de J.-J. Rousseau (1753), où il est dit que « Lully même, alarmé de l'arrivée en France de Corelli, se hâta de le faire chasser de France : ce qui lui fut d'autant plus aisé que Corelli était plus grand homme et par conséquent moins courtisan ». Mainwaring a repris la phrase sept ans plus tard, puis Hawkins, qui précise la date du voyage, 1672, puis une nuée d'historiens donc chacun brode un nouveau détail. Mais le tout remonte à cette source unique, la *Lettre* de J.-J. Rousseau.

Comment l'accepter ? Comment admettre que Lully ait pu prendre ombrage de la venue à Paris d'un violoniste de 19 ans, inconnu hors d'Italie, n'ayant encore rien publié, nullement attiré par la composition dramatique, la seule dont la défense importât au Florentin ! Comment n'y aurait-il pas trace de ce voyage, aux Archives ni dans les gazettes ? Comment un Muffat, un François Couperin, tous deux fanatiques de Corelli et de Lully, n'auraient-ils jamais fait allusion à cette rencontre de leurs Dieux ?

Mais l'histoire devient plausible si l'on admet, à 81 ans de l'événement relaté, une faute de lecture commise par Rousseau, ou son copiste, ou l'imprimeur : *Corelli* pour *Cavalli*, et un décalage de 10 ans.

En 1660, Cavalli était bien venu à Paris, appelé par Mazarin. A ce moment, et de cet homme, Lully était en droit de concevoir de l'inquiétude : il n'avait encore écrit que des ballets, et l'on tenait Cavalli pour le premier compositeur d'opéras de la péninsule, ou de toute la chrétienté. Lully intrigua contre lui, et au bout de deux ans, finit par l'amener à regagner Venise. A la place de M. Rinaldi, je serais moins affirmatif.

De même sur le chapitre de l'ornementation.

Estienne Roger, le grand éditeur d'Amsterdam, avait publié une version ornée de l'op. V, indiquant que les ornements étaient ceux-là mêmes dont Corelli enjolivait ses sonates ; édition non datée, que Walsh ne tarda pas à reproduire à Londres.

Selon M. R., cette édition ornée est une imposture. Corelli ne l'eût pas admise, elle n'a pu paraître qu'après sa mort. Il le démontre longuement, en s'appuyant sur une chronologie des éditions de Roger que j'avais adoptée erronément, en 1933, (sans en tirer les mêmes conclusions). Entre temps, la lumière a été faite sur ladite chronologie. Mieux, depuis 1948, l'édition ornée de J. Walsh, postérieure assurément à celle de Roger, est datée avec certitude de décembre 1711, grâce au maître ouvrage de William C. Smith, *A Bibliography of the musical works published by J. Walsh* (p. 119).

A quoi bon poursuivre ? Mieux vaut tempérer la sévérité de mes jugements en leur donnant comme correctif le témoignage de satisfaction que M. R. s'accorde à soi-même dans son Avant-Propos. Ayant rappelé ses recherches laborieuses et méthodiques, il se réjouit de leur heureuse issue, et remarque : « ... Mais aussi pour les recherches, j'en suis désormais convaincu, il existe un sixième sens ».

Comme beaucoup d'émanations du subconscient, le sixième sens doit avoir, par moments, l'esprit de mystification.

Marc Pincherle.

Andrea DELLA CORTE. — **L'Interpretazione musicale e gli interpreti.** XV + 574 p. gr. in-8°. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turin, 1951. Avec 12 pl. hors-texte et 263 illustrations.

Dans cet important ouvrage, A. della Corte aborde le problème de l'interprétation musicale sous deux angles fort différents. Une première partie en donne une vue théorique, étayée par un historique des positions prises, de Quantz (1752) à nos jours, par les esthéticiens et quelques musiciens plus ou moins authentiquement philosophes. La seconde partie, sept fois plus développée (500 pp. contre 70) regarde vivre les grands interprètes, chefs d'orchestre, virtuoses du clavier, violonistes, chanteurs, dans la pratique de leur art, et l'auteur s'efforce de retrouver, à travers de multiples témoignages empruntés aux meilleures sources (mémoires, autobiographies, correspondances, préfaces, gazettes ou journaux d'aujourd'hui), les principes directeurs de leurs interprétations.

Je ne puis que résumer bien sommairement la thèse d'A. della Corte, également éloignée de celle des gens selon qui l'œuvre écrite dicte son interprétation de façon si impérative que l'exécutant est un simple rouage passif, et celle qui donne toute licence à l'exécutant de pétrir l'œuvre à son gré.

Selon lui, on doit distinguer trois moments (pas si nettement séparés qu'ils ne puissent empiéter l'un sur l'autre) dans l'interprétation : le premier, « philologique », pendant lequel sont déchiffrés les signes conventionnels dont est faite l'écriture musicale ; le second « historico-esthétique », où l'on recherche les filiations historiques, les courants esthétiques dont se réclame l'œuvre à interpréter ; le troisième et dernier étant le passage à la réalisation sonore. L'interprète véritable est celui qui possède assez de culture, d'application, d'intuition et de technique pour retrouver la réalité sonore de l'œuvre, telle que l'avait conçue son créateur. Et A. della Corte discute à ce propos les vues des théoriciens, de Quantz et C. Ph. E. Bach à Guido M. Gatti, Alfredo Parente, Giorgio Graziosi, C. E. Seashore, Gisèle Brelet, etc., etc.

L'écueil, en pareille matière, est qu'une complète objectivité semble à peu près impossible, et que chaque théoricien juge selon son tempérament, ses intérêts artistiques, son clan, avec ce que cela suppose de sympathies ou d'antipathies plus ou moins conscientes.

Et c'est pourquoi je préfère à cette partie dogmatique, la seconde, nourrie de faits, dans laquelle A. della Corte amasse une somme prodigieuse d'informations dont l'historien et l'esthéticien tireront un égal profit. Sur la direction d'orchestre à ses débuts, puis sur les premiers grands chefs, Spontini, Spohr, Weber, sur Habeneck, Deldevez, Michel Costa, sur les chefs wagnériens, Richter, Mottl, Lévi, sur Hans de Bülow, Nikisch, Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, sur la plupart des instrumentistes et des chanteurs qui se sont illustrés au cours des deux derniers siècles, nous avons là une documentation livresque et iconographique dont la réunion apporte des lumières nouvelles non seulement sur le caractère de leur interprétation, mais sur leur personnalité artistique et humaine. C'est un ouvrage d'information générale qu'on pourra difficilement négliger, même si l'on n'en épouse pas toutes les conclusions.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

LES PUBLICATIONS DE L'INSTITUT ESPAGNOL DE MUSICOLOGIE

Dans ce numéro qui se veut consacré au XVIe siècle, il n'est que trop naturel de rendre compte des publications de l'Institut espagnol de musicologie. Celui-ci, en effet, grâce à son directeur, Monseigneur Higinio Anglés, est certainement l'organisme qui a le plus fait ces dernières années pour les études de ce siècle et il ne sera parlé ici que des ouvrages concernant cette période. L'Institut a émis différentes séries de publications auxquelles H. Anglés a lui-même largement contribué. Dans la série des *Catálogos*, avec la collaboration de José Subirá, il a fourni aux musicologues un instrument de travail indispensable : le *Catálogo músical de la Biblioteca nacional de Madrid*. Trois volumes ont paru jusqu'ici et, bien que les auteurs avouent eux-mêmes qu'ils n'ont pu faire œuvre exhaustive, les renseignements qu'ils nous apportent n'en sont pas moins précieux.

Une série de *Monografias* réunit déjà une liste importante d'ouvrages dont, seul, celui de V. Espinos *El Quijote en la música* concerne le XVIe siècle. Mais c'est surtout la série des *Monumentos* qui a plus précisément enrichi notre connaissance de la musique espagnole du XVIe siècle. Bien qu'on ait posé en principe que cette série ne se limiterait pas à une époque déterminée, en fait, jusqu'à présent, le XVIe siècle y est le plus largement représenté grâce aux travaux de H. Anglés lui-même. La série s'est ouverte en 1941 avec le 1er tome de *La Música en la corte de los Reyes Católicos*. Deux autres volumes ont suivi ; le quatrième et dernier n'a pas encore paru. Le premier volume est consacré à la messe polyphonique durant la deuxième moitié du XVe et au début du XVIe siècle. Pour illustrer cette forme, qui nous était jusque là très mal connue, H. Anglés a fait choix de six messes de Jean de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro (?) de Escobar et Alonso de Alba. Les deux autres volumes constituent la réédition du *Cancionero musical de Palacio*, déjà édité par Barbieri en 1890. Les principes de l'édition sont ceux qui seront suivis pour toutes les publications de l'Institut : emploi des clefs modernes ; réduction des valeurs à la moitié ; barres de mesure en pointillé (procédé discutable ; mais la solution idéale semble bien ne pas

exister) ; peu d'accidents, car Anglés lui-même déclare qu'il a préféré la parcimonie à l'abondance des accidents ajoutés par lui-même, et, de cela, nous ne saurions trop le féliciter. Les introductions de ces trois volumes constituent à elles seules une contribution importante. Par le titre même de ses publications, l'auteur laisse entendre qu'il ne se contentera pas de mettre au jour un nouveau matériel musical, mais que ce matériel sera replacé dans son milieu historique. Dans ce but, il a réuni tout ce qui peut enrichir notre connaissance de l'époque et, sur des documents d'archives entièrement nouveaux, il établit un exposé documenté de la vie musicale dans les cours d'Espagne et de Naples, recherche les influences venues de France, de Bourgogne et d'Italie. Vient ensuite une bibliographie détaillée de toutes les sources qui constituent le répertoire de la musique espagnole de l'époque, sources en Espagne même, mais aussi sources périphériques. Pour ces dernières, l'auteur se contente de noter les pièces espagnoles ; mais pour les manuscrits d'Espagne, il donne le dépouillement complet, fournissant ainsi un instrument de travail de premier ordre devant lequel la critique en est réduite à de légères observations de détail. Le manuscrit français 15103 est évidemment une erreur typographique pour 15123, le manuscrit Pixérécourt bien connu. Dans le manuscrit 454 de Barcelone (Tome I, p. 112), le n° 43 *Sy dedero* est d'Alexander Agricola et non d'Ylario. Dans ce même manuscrit, le n° 80 doit se lire : *Or sus or sus vus dromes* [*dormes*] *trop ma dame joliete*. Dans le manuscrit de Florence Magl. XIX, 178 (tome III, p. 19), la pièce d'Isaac *La mora* n'est pas espagnole puisque on la trouve ailleurs avec l'incipit *Mora dona gentile* (Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm⁷ 676). Dans le dépouillement du Cancionero de Palacio, il semble que l'auteur n'ait voulu donner les concordances que pour les pièces espagnoles, ce qui expliquerait l'absence de toute mention des nombreuses copies et éditions du n° 84 *In te Domine speravi* de Josquin, de même que pour les autres frottole. Parmi celles-ci, le n° 91 *L'amor donna ch'io ti porto* est publiée par Petrucci (Frottole, Libro septimo) sous le nom de Giacomo Fogliano, nom qu'elle porte aussi dans le manuscrit Rés. Vm⁷ 676 de Paris. Pour la pièce, espagnole celle-ci, de Juan Urrede *Nunca fué pena mayor* (n° 1), il faudrait ajouter le manuscrit 757 de Vérone, f° 57 v°-58 r° où la chanson est copiée sans paroles et signaler que la version que donnent les *Canti C* est différente. Le poète Serafino Aquilano est l'auteur de *Vox clamantis in deserto* (n° 105) mis en musique par Tromboncino ; mais la question des textes n'est pas abordée dans cette édition.

Pour illustrer la chanson au temps de Charles Quint et de Philippe II, H. Anglés a publié ensuite l'ouvrage de Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos, Sevilla 1560*. Vásquez, le seul compositeur qui ait alors cultivé le genre de la chanson, si fécond dans la génération précédente, a le grand mérite d'avoir transformé l'ancienne forme du villancico en celle du « madrigal castellano » suivant les courants nouveaux du madrigal en Italie.

A cette connaissance de la musique polyphonique espagnole du XVIe siècle, le secrétaire de l'Institut, Miguel Querol Gavaldá a apporté lui aussi une importante contribution avec l'édition du *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, collection de musique profane espagnole la plus importante après le Cancionero de Palacio. Il n'en publie que les pièces profanes (au nombre

de 101), réservant pour plus tard l'édition des pièces religieuses. Certains compositeurs ne sont connus que par ce Cancionero. Pour d'autres, comme Francisco Guerrero, il révèle un aspect jusque là inconnu de leur œuvre, en l'espèce des chansons composées par Guerrero encore très jeune et qu'il a plus tard transformées « a lo divino » pour la lettre aussi bien que pour la musique. Ces chansons n'avaient jamais été publiées. Le style prédominant du chansonnier est celui du madrigal (bien que ce terme n'y soit jamais employé) ; les compositeurs pratiquent peu le contrepoint, mais illustrent le texte avec intention, essayant de rendre « el espiritu de la letra ». Suivant les meilleures traditions de l'Institut, Querol nous gratifie d'une introduction documentée avec biographies des auteurs, analyse des textes et nombreuses identifications des poètes, sans oublier le dépouillement complet du manuscrit.

La musique instrumentale, qui semble avoir été plus avancée en Espagne que dans le reste de l'Europe, n'a pas été oubliée dans cette série des Monumentos. Dans la *Música en la corte de Carlos V*, H. Anglés donne la transcription du *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luys Venegas de Henestrosa. Il en profite pour nous tracer un tableau complet de la musique en Espagne autour de Charles Quint et pour nous donner tous les renseignements biographiques sur les auteurs. Les pièces anonymes ont été, autant que possible, identifiées. A ce sujet, *Demandez vous* (n° 128) et *Mort m'a privé* (n° 132) que, faute de documentation, l'auteur n'avait pu identifier, sont bien de Créquillon comme il le supposait. Toutes les deux ont été publiées par Susato en 1543 dans le *Premier livre de chansons à 4 parties*. De ce même Créquillon, l'ouvrage de Venegas de Henestrosa est la seule source connue de sa chanson à douze voix *Belle sans paire* (n° 111), curieusement transcrite ici pour deux instruments.

Un autre collaborateur de l'Institut, lui-même guitariste réputé, Emilio Pujol, a publié *Los seys libros del Delphin de música en cifra para tañer vihuela* de Luys de Narváez. Sans doute les instrumentistes qui préfèrent lire sur la tablature regretteront-ils que l'éditeur n'ai pas publié la notation originale au-dessous de sa transcription, comme l'avait fait E. M. Torner dans son édition du premier et du second livre du même ouvrage parue en 1923. Dans ce cadre de la musique instrumentale — et bien que cet ouvrage concerne le XVIIe siècle — il serait injuste de ne pas signaler la belle édition que Santiago Kastner a fournie du *Libro de tientos y discurso de música practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*, de Francisco Correa de Arauxo.

Enfin, dans cette même série des Monumentos, une autre publication, et non la moindre, vient de paraître : le premier volume des œuvres complètes de Cristóbal de Morales dont l'éditeur est encore H. Anglés, et qui comprend 8 messes à 4, 5 et 6 v. Ce volume inaugure une nouvelle série, émise à Rome cette fois-ci, par les soins de la section romaine de l'Institut d'Espagne et qui se propose d'ordonner ses publications futures en trois groupes : les œuvres des musiciens espagnols ayant appartenu à la Chapelle pontificale du XVe au XVIIe siècles ; celles des compositeurs de toutes nationalités, ayant été attachés à la cour de Naples du XVe au XVIIIe siècles ; enfin, celles des musiciens d'Espagne qui ont vécu en Italie sans résidence fixe du XVIe au XVIIIe siècles.

Si l'on ajoute que l'Institut publie aussi un *Anuario* qui apporte tous les ans un matériel nouveau dans tous les domaines de la musicologie ; qu'il a une section de folklore fort active, dirigée avec la compétence et l'originalité qu'on lui connaît par Marius Schneider (qui vient d'inaugurer avec la collaboration de Manuel García Matos et José Romeu Figueras la série du *Cancionero popular español* avec le premier volume du *Cancionero popular de la provincia de Madrid*) et si l'on en croit le programme que se trace pour l'avenir l'Institut espagnol enrichi de sa nouvelle section de Rome, on ne peut que rendre hommage à l'activité de son directeur et de ses collaborateurs et envier les réalisations qu'ils ont su jusqu'à présent accomplir.

Nanie BRIDGMAN.

Mediaeval Carols, edited by John Stevens, *Musica Britannica*, vol. IV, published for The Royal Musical Association. London, Stainer and Bell 1952.

Le Dr Richard L. Greene publia en 1935 une collection complète des textes littéraires de *carols* anglais connus à cette date [1]. Cette édition est précédée d'une importante étude dans laquelle l'auteur propose la définition suivante : chanson sur un sujet quelconque, composée de strophes régulières, et d'un *burden* [2] par lequel elle commence, et qui se répète après chaque strophe. A l'origine il s'agissait d'une danse en forme de ronde ou de chaîne sur une chanson qui faisait alterner voix seule et chœur. Les chansons de ce genre, fort répandues en France, acquièrent par la suite une existence indépendante, comme c'est le cas pour les *carols* anglais qui nous ont été transmis par des manuscrits du XVe siècle et du commencement du XVIe. Dans ces *carols* les variantes peu nombreuses suggèrent la prédominance d'une tradition écrite. A l'exception d'un seul, les *carols* n'ont pas survécu jusqu'à nos jours par tradition orale. On y rencontre certaines allusions à des thèmes folkloriques, mais s'ils sont populaires, c'est par destination et non par origine. Ils traitent des sujets religieux et servent à l'édification des masses. Des fragments d'hymnes latines et de textes liturgiques y sont mêlés à la langue vulgaire. Ils sont proches des *laude* dans l'esprit comme dans la forme et les franciscains anglais ont joué un rôle dans leur création et leur diffusion.

M. J. Stevens nous donne tous les *carols* en anglais et en latin *(cantilenae)* dont la musique est conservée dans les manuscrits du XVe siècle. Il les présente dans l'ordre chronologique proposé par le professeur M. F. Bukofzer [3] qui se fonde sur un examen de l'évolution du style. Ce sont : Cambridge, Trinity College, MS 0.3.58 (T) ; Oxford, Bodleian Library, MS Arch. Selden b. 26 (S) ; British Museum, MS Egerton 3307 (E) ; British Museum, Add. MS 5665 (R.). M. B. Schofield annonça la découverte de B en 1946 ; M. Bukofzer consacre une étude à ce manuscrit dans l'ouvrage cité en note. Toute

---

1. *The Early English Carols*, The Clarendon Press, Oxford.
2. Je conserve ce terme puisque M. Stevens distingue le *burden* qui a une unité formelle du *refrain* qui fait partie intégrante de la strophe.
3. *Studies in Medieval and Renaissance Music*, W. W. Norton and Co, New York (et Dent, London), 1950, ch. IV.

cette musique était jusqu'ici en partie inédite ; le reste était accessible dans trois éditions, dont deux mauvaises. Sir Richard Terry nous offrait dans *A Medieval Carol Book*, 1931, des arrangements modernes (!), J. A. Fuller Maitland, *English Carols of the Fifteenth Century*, 1891, une version de T avec partie vocale ajoutée par W. S. Rockstro (! !). Seule l'édition de S par Sir John Stainer, *Early Bodleian Music*, 1901, offrait toutes garanties d'authenticité. La transcription de M. J. Stevens est à la fois très fidèle et d'une lecture commode. Son apparat critique ne laisse rien à désirer. Son Introduction condense des réflexions très pertinentes dans un petit espace et nous espérons qu'il aura l'occasion de les développer ailleurs. Il nous renvoie, pour l'analyse des formes musicales, à l'étude de M. Bukofzer, consacrée à E, mais qui vaut pour l'ensemble.

L'écriture est ordinairement à deux voix, mais une voix supplémentaire s'ajoute parfois à la polyphonie. Le fait se produit surtout lorsque l'œuvre comporte deux *burdens*, qui se distinguent par la musique et non par les paroles. Le premier était vraisemblablement chanté par des solistes, le second par un groupe choral, comme dans les hymnes des processions. Le second, à trois voix, peut consister en une répétition ou une variation du premier ; il peut être aussi entièrement différent. Toutes sortes de correspondances résultant de la répétition de vers et de phrases musicales existent entre strophe et *burden* : elles introduisent un élément de variété tout en renforçant l'unité de structure. Les rythmes à 6/8 et à 3/4 conservent aux *carols* une allure dansante. Au cours du siècle le premier cède graduellement la place au second. Mais une certaine ambiguïté entre les deux et l'usage fréquent de l'hémiole restent caractéristiques du genre. D'ordinaire la phase mélodique coïncide avec le vers, et les mélismes se situent à la fin de la phrase. Les deux voix sont d'une importance à peu près égale ; l'écriture dérive du *gymel*, mais les entrecroisements sont fréquents. L'écriture à trois voix est souvent maladroite. La mélodie, pour reprendre les termes mêmes de Bukofzer, se distingue par la répétition de certaines notes et de certains motifs, et par l'usage de mouvements disjoints entre les notes importantes de la structure mélodique. Cette angularité de dessin, jointe à la vigueur rythmique, contribue à l'impression durable que les paroles devaient laisser dans l'imagination populaire. La publication de ces 119 *carols* (auxquels s'ajoutent quelques chansons d'un type voisin) accroît considérablement notre connaissance de la polyphonie anglaise au XVe siècle.

Jean JACQUOT.

Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle), transcrites et commentées par Charles Van den Borren. Tome I des *Flores musicales Belgicae*, Publications de la Société Belge de Musicologie. Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1950. 1 cahier de 76 pp.

Nous sommes heureux de voir la Société Belge de Musicologie entreprendre une série de publications et nous nous réjouissons aussi que l'éditeur du premier volume de cette collection soit le doyen de ce jeune groupement, celui à qui tant de musicologues doivent une grande reconnaissance, M. Charles Van den Borren. Le recueil qu'il nous donne aujourd'hui comprend 35 pièces (31 françaises et 4 italiennes) : 18 dues à Hugo de Lantins, 14 à
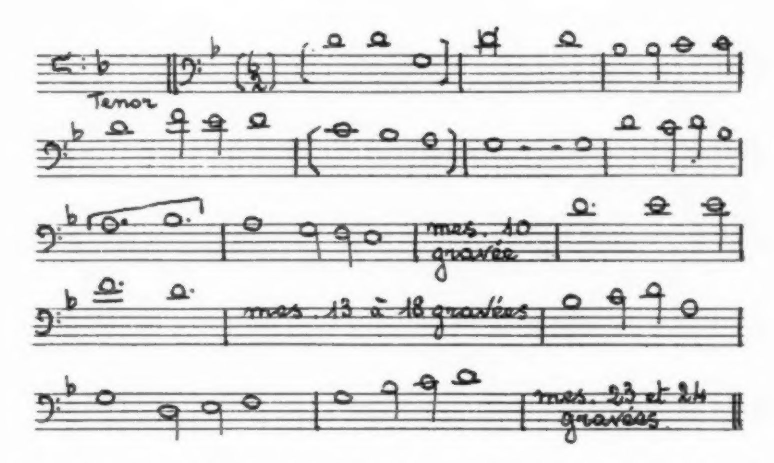
Arnold de Lantins et 3 à J. Franchoys de Gembloux. Ces musiciens, d'origine liégeoise, ont écrit dans le premier tiers du xve siècle ; leurs chansons sont presque toutes transcrites d'après le ms. d'Oxford (Bodleian can. misc. 213) et d'après celui de Bologne (Liceo Musicale Q 15, anc. cod. 37). C'est dire tout l'intérêt de cet ouvrage qui, en nous offrant des œuvres pour la plupart inédites (seulement trois d'entre elles ont été intégralement publiées), comble une lacune et complète heureusement les travaux de Stainer, de Wolf et d'Apel. Nous pourrons ainsi mieux connaître la musique que Dufay a entendue dans sa jeunesse.

Une introduction intéressante et documentée précède l'édition des textes littéraires et musicaux... Qu'il nous soit permis d'en regretter la brièveté ; nous aimerions connaître mieux ce groupe de musiciens liégeois. E. Droz avait, en 1929, publié dans la *Revue de Musicologie* (n° 32, pp. 284 à 288) un article qui ne faisait qu'amorcer le sujet ; nous aurions souhaité trouver ici des précisions nouvelles, mais M. Van den Borren a sans doute voulu laisser à Mme Clercx-Lejeune, qui dépouille avec tant de patience les archives liégeoises, le soin de nous éclairer sur ce point.

Sur les principes de transcription, on ne peut qu'être d'accord avec M. Van den Borren comme sur ceux d'édition de textes littéraires avec Mlle Julia Bastin (l'accent grave sur l'*a* excepté !) ; l'adoption des clefs modernes facilite la lecture aux musiciens non spécialistes et l'indication des clefs originales au début de chaque pièce satisfait les musicologues les plus respectueux de la lettre. Nous avons apprécié l'idée de donner en bas de page tout le texte littéraire, en répétant les mots qui se trouvent sous la musique ; cette innovation permet de voir rapidement la forme de la chanson et met des textes à la disposition des historiens de la littérature. Nous pensons, d'ailleurs, que l'on pourrait, dans la présentation du texte, apporter une amélioration qui permettrait au chanteur de faire, sans hésiter, les reprises musicales que la forme du rondeau impose, reprises qui dans les 17 rondeaux quatrains complets et les 5 rondeaux cinquains du recueil, s'appliquent parfaitement.

Prenons comme exemple la seconde pièce : *Ne me veuillés, belle*, d'Arnold de Lantins (p. 12) ; il eut été, nous semble-t-il, préférable de compléter la seconde strophe en indiquant en italiques les trois vers qui doivent suivre *Ne me* et, à la fin, de séparer ces deux mots qui ne font pas partie de la troisième strophe, mais qui sont le début de la reprise de la première. On pourrait adopter systématiquement cette disposition pour toutes les pièces de même forme ; ce serait, croyons-nous, plus clair et la tâche du chanteur en serait facilitée.

Il est un fait que nous déplorons, c'est que les auteurs aient eu sous les yeux des reproductions protographiques si défectueuses, surtout du ms. Q 15 de Bologne ; nous avons un microfilm d'avant-guerre, pris, sans doute, alors que le ms. était moins abîmé ; sans être très clair, il est cependant lisible et nous l'aurions volontiers mis à la dispotion de M. Van den Borren et de Mlle Bastin ; il leur aurait permis de compléter la partie de ténor de *Mon seul voloir* de Jean de Gembloux (p. 75) que voici :



et aussi de publier intégralement le rondeau *Par ung regart de deux biaulx yeux* (p. 74) qui possède une seconde et une troisième strophe :

Garir ne puis se par ung doulx semblant
Moy confortant par pitié ne m'en cure,
Par ung regart.....

Languir me fault tousjours, en attendant
Mercy, criant a sa doulce figure,
Et n'en peut quant par chose que j'endure,
Tant que dure, seray d'elle servant.

Par ung regart.....

et de nous donner la deuxième strophe de *Or voy-je bien* (pp. 32 et 33).

Hélas, emy je ne fay que languir
Tousjours disant en mes piteue clamours,
Or voy-je bien.....

Un manuscrit aurait pu, sur certains points, éclairer M. van den Borren, c'est celui de la Bib. nat., nouv. acq. de. 4379 que l'auteur cite une fois d'ailleurs, p. 29 ; le n° 12 se trouve aussi dans ce chansonnier, ainsi que les parties de ténor des nos 2, 3 et 4.

Nous ne reviendrons pas sur les points signalés par MM. Charles Warren Fox (*Notes*, 1950, p. 624) et Wilibald Gurlitt (*Revue Belge de Musicologie*, 1951, II, p. 90) ; notons seulement — et c'est là plutôt erreur de graveur que d'éditeur — qu'il manque un certain nombre de ligatures (p. 14, contra, mes. 3, sur *ré-là* ; p. 36, sup., mes. 4, sur *la-sol*, mes. 8 et 9 sur *la-si-ré*, mes. 11, sur *do-si* ; à la 3e voix, mes. 9, sur *si-la* et mes. 11 et 12, sur *fa-ré* ; p. 40, sup., mes. 5, sur *sol-fa* ; p. 48, sup., mes. 7, sur

sol-fa ; p. 56, contra, mes. 13, sur *la-ré* et mes. 19 et 20, sur *mi-ré-mi* ; p. 63, ténor, mes. 1, sur *la-ré* ; p. 64, ténor, mes. 11, sur *si-la* ; p. 66, sup. mes. 7, sur *ré-do* ; p. 67, sup., mes. 39, sur *sol-fa* ; p. 72, ténor, mes. 25, sur *la-sol* et mes. 27 sur *si-do*, etc.), de crochets carrés (p. 25, sup., mes. 13 et 14 ; p. 67, ténor, mes. 34 et 35), une liaison (p. 11, contra, mes. 3 et 4 entre les deux *sol*), le signe 8 sous la clef de sol, sauf à la première ligne (contra, p. 22), le signe de reprise (aux trois voix, p. 63, mes. 7) etc..., mais ce ne sont là que vétilles et nous ne les relevons qu'en vue d'une réédition du bel ouvrage de M. Van den Borren.

Enfin, la chanson *Plaindre m'estuet* nous présente un cas rare au xve siècle ; le poète adresse des vers courtois à sa « dame jolye » en se plaignant de son infidélité et nous nous apercevons qu'en acrostiche, c'est en même temps une injure grossière qu'il lui lance. Je ne doute pas que M. Van den Borren et Mlle Bastin ne s'en soient aperçu ; peut-être ont-ils préféré ne pas choquer les lecteurs du xxe siècle, mais le fait nous a paru assez curieux pour mériter d'être noté.

G. Thibault.

Antonii Brumel, **Opera Omnia.** *Edidit Armen Carapetyan. I. Missa l'Homme armé.* — Rome, American Institute of musicology in Rome, 1951, 22 p. in-fol. (*Corpus mensurabilis musicae*, 5).

L'édition des œuvres complètes d'A. Brumel, pour laquelle A. Carapetyan prévoit six volumes, s'ouvre ici par la messe de l'*Homme armé*, dont nous ne connaissions jusqu'à présent que le *Kyrie* (O. Gombosi, *J. Obrecht*, 1925). Cette œuvre est un magnifique témoignage du style pseudo « néerlandais », tel qu'il était cultivé à la fin du xve s. dans les maîtrises du Nord de la France et qui, chronologiquement, paraît ici plus proche d'Ockeghem que de Josquin.

La méthode de transcription de l'éditeur a été analysée en détail par E. Lowinsky dans un compte-rendu où il a donné quelques corrections (*Notes*, mars 1953, p. 312-314) ; ses réserves portent, en dehors de la *musica ficta*, sur une réduction jugée excessive des valeurs et sur certaines infractions faites à la « Bible » du transcripteur qui, sous l'influence des philologues, paraît maintenant s'imposer lorsqu'il s'agit de musique médiévale et renaissante. Dans le cas particulier de cette messe, l'éditeur a certainement raison de penser qu'il était illusoire de mentionner les quelques modifications qu'il a fait subir à ses sources dans le domaine du texte de la messe, et que l'indication des ligatures n'aurait pas apporté beaucoup de lumière aux musicologues. Mais il faut bien dire qu'il y avait encore moins de raisons de changer des habitudes qui ont fait leurs preuves et que l'on souhaite voir se généraliser dans les éditions : les caractères italiques des mots ne figurant pas dans les mss. et les crochets des ligatures n'auraient pas gênés les chanteurs auxquels s'adresse cette édition, qui perd ainsi une part minime de sa valeur pédagogique.

En ce qui concerne les sources, l'éditeur n'a pas utilisé le ms. 31 de la Universitäts Bibl. d'Iena (fol. 109-125) pour des raisons qui seront sans doute exposées dans le vol. de *Critical Notes* qui doit clore l'édition. Là comme ailleurs, A. Carapetyan a été guidé par son souci de donner rapide-

ment aux musicologues le matériel qui leur fait défaut, plutôt que d'attendre une prétendue perfection, qui ne cache souvent qu'une tromperie ou une impuissance. Pour ce souci et pour son goût profond de la présentation typographique, il mérite l'admiration de tous.

F. Lesure.

Claude Le Jeune, Airs (1608) edited by D. P. Walker in four volumes, *Vol. I Introduction by François Lesure and D. P. Walker, Part. I of the Premier Livre*, Rome, Publications of the American Institute of Musicology, 1951, I vol. in-4°, 117 pages.

Henry Expert, dans sa collection des Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance, a jadis réédité, en dehors de quelques fragments du *Premier livre des Meslanges* (1585) et du *Dodecacorde* (1598), trois œuvres posthumes de Claude Le Jeune, le *Printemps* (1603), les *Pseaumes en vers mesurés* (1606) et les *Octonaires* (1606). D. P. Walker, auquel on doit de pénétrantes études sur la musique humaniste, entreprend aujourd'hui la publication des *Airs à III, IIII, V et VI parties* (1608). Ces airs, mesurés à l'antique, se classent parmi les œuvres qui étaient demeurées inédites à la mort du musicien et que Ballard publia de 1601 à 1612 avec un si grand succès que plusieurs furent aussitôt réimprimées. Le Jeune, grâce à ces publications tardives, conserva au moins pendant les deux premières décades du XVII[e] siècle une grande popularité et influença, par delà la tombe, les jeunes compositeurs d'*airs de cour* qui découvraient ses œuvres en même temps qu'ils publiaient les leurs. Nous devons tout d'abord remercier D. P. Walker d'avoir pris l'initiative d'un tel travail qui, étant donnée la dispersion des parties originales des œuvres transcrites, facilitera grandement la tâche des historiens de la musique française.

Dans l'*Introduction*, Fr. Lesure et D. P. Walker ont rassemblé de précieux renseignements biographiques, pour la plupart puisés à des sources jusqu'ici peu utilisées ou révélés par de récentes découvertes d'archives. Ces pages liminaires apportent des aperçus nouveaux sur Cl. Le Jeune (par ex. sa collaboration possible au *Ballet de la Royne* et ses rapports avec quelques-uns de ses collègues comme Nicolas de la Grotte ou Eustache du Caurroy). Dans leur concision elles offrent, par leurs fréquentes allusions au mouvement humaniste et à ses promoteurs, un panorama précis et évocateur du milieu où évolua le musicien.

Les deux livres d'*Airs* comprennent en tout 127 pièces. 24 sont transcrites dans ce premier volume avec le plus grand soin et la critique la plus sûre. Un index donne pour chaque air les diverses sources, et du texte de Baïf, et de la musique. Les variantes ou autres versions que D. P. Walker a jugé utile de reproduire sont placées immédiatement après l'air qui leur correspond, ce qui rend la confrontation très aisée.

On peut regretter, mais c'est là une critique bénigne, que le transcripteur ait choisi, pour indiquer ses références, des sigles qui parlent peu à l'esprit et obligent constamment à se reporter à la table de la p. XXIII.

L'ouvrage est luxueusement présenté, mais seulement un peu déparé par quelques fautes d'impression (*Primier* pour *Premier* sur la couverture, *hante-contre* pour *haute-contre*, p. I).

André Verchaly.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du 18 Décembre 1952.

La séance est ouverte à 17 h. 15, au Conservatoire National de Musique, salle Berlioz sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Maurice-Amour, Depaux-Dumesnil, Gastoué, Lebeau, Masson, Henri Petit ; Mlles Babaïan, Cartier, Corbin, Garros, Viollier, Wallon ; MM. d'Alençon, Cellier, Dufourcq, Favre, Fedorov, Guilloux, Lamy, Loth, Naville, Perrody, Pincherle, Raugel, Vigué.

Excusés : Mme de Chambure ; MM. Chacaton, Borrel, Jacquot, Masson, Meyer, de Saint-Foix, Schaeffner, Verchaly.

En raison de l'heure tardive, la lecture du procès-verbal de la dernière séance est ajournée.

Candidature : Mme Judith Liegner, présentée par Mme Bridgman et Mlle Cazeaux.

La parole est donnée à M. l'abbé Prim pour sa communication : *La Musique au sacre des rois de France.* Bien que la Musique ait toujours joué au sacre des rois de France un rôle de premier plan, il est malaisé de préciser ce rôle, de lever l'anonymat des musiciens, de découvrir quelles œuvres furent exécutées.

Le Sacre proprement dit était conféré aux rois de France au cours d'une longue cérémonie assez semblable à l'actuelle consécration des évêques. Sa liturgie revêtait un éclat et une ampleur toutes gallicanes, que ne connurent jamais les sacres de rois prévus au Pontifical romain. Une demi-douzaine de Répons ou d'Antiennes en ponctuaient les principales articulations.

Un cahier conservé aux Archives Nationales (L. 499), nous a conservé la musique de ces pièces telles qu'elles furent chantées au sacre de Henri VI (N.-Dame de Paris, 1431) — Parmi ces pièces, le Répons dit « de Saint-Rémy » *Gentes francorum,* mérite une place de choix, comme étant « presque la seule chose absolument particulière à la France », par rapport au *Liber Regalis* anglais. Neuf documents, s'échelonnant du IXe au XIIIe siècle, prouvent que cette « antienne à versets », extraite d'un office rimé de St Rémy, est contemporaine de l'évêque Hincmar, à qui la légende de la sainte Ampoule doit une grande partie de sa popularité.

C'est sur ce répertoire des antiennes du sacre proprement dit que le

maître de chapelle de Reims, Henry Hardouin, composa de curieuses polyphonies a cappella retrouvées au Conservatoire de Milan (fonds Noseda 5.768) qui furent exécutées au sacre de Louis XVI.

Après le sacre proprement dit, venait le *Te Deum* chanté soit en plain-chant, soit comme il arriva au sacre de Charles VIII, « partie par les orgues, partie à « musique faicte par les Chantres du Roy, et partie à plein-chant commun pour avoir plus-tost faict », — soit enfin intégralement en musique.

Alors commençait la Messe, qui était dite « du jour », très varié, d'ailleurs, où le sacre avait lieu. L'ordinaire de la Messe confié par privilège aux musiciens du roi, fut constamment sans doute, à quelques exceptions près, une composition nouvelle.

A défaut d'autres messes du sacre plus anciennes, voici celles de Louis XVI, découverte au Conservatoire (H. 595). François Giroust, son auteur, fut le dernier maître de Musique de la Chapelle du roi, surintendant de la Musique de Sa Majesté, puis grand pourvoyeur de Musique des Fêtes révolutionnaires de Versailles. Cette Messe « *Gaudete in Domino semper* » mérite de retenir l'attention, non seulement pour son intérêt historique, mais encore par d'évidentes qualités musicales qui désignent en son auteur un successeur plus qu'honorable de Lalande.

Après la communication, qui était illustrée par des projections représentant les sacres des rois de France d'après des miniatures et des estampes, l'ensemble vocal Élisabeth Brasseur, et les Cadets du Conservatoire, sous la direction de M. l'abbé Prim, exécutèrent les Motets à Capella de Henry Hardouin, la Messe du sacre de Louis XVI, de François Giroust, et les Fanfares pour le banquet royal, de Francœur.

Le Président remercie M. l'abbé Prim pour cette communication d'un vif intérêt et regrette que l'obligation de laisser la salle libre, écourte les échanges de vues.

Assemblée Générale du Jeudi 29 Janvier 1953.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Depaux-Dumesnil, de Lacour, Lebeau, Mayer-Mutin, Henri Petit, Thomas, Thiénot, Verdeil ; Mlles Cazeaux, Garros, Gervais, Levallois, Sazerac de Forge, Wallon ; MM. D'Alençon, Borrel, Favre, Hermelin, Jacquot, Lesure, Naville, Perrody, Pincherle, Raugel, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : Mmes Caldaguès, Masson, Marix, Mlles Launay, Corbin, Rollin ; MM. Baudelocq, Cellier, Chailley, Gardien, Loth, P.-M. Masson, de Saint-Foix, Straram, Vallas.

Le procès-verbal de la précédente assemblée générale est lu et adopté.

La parole est donnée au Secrétaire général pour la lecture du rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1952.

Après la lecture du rapport du Trésorier, les comptes de l'année 1952 sont approuvés.

Le Président évoque en quelques mots émus la mémoire des membres de la Société décédés au cours de cette année : Jean Chantavoine, Martial

Douël, membre du Conseil et ancien trésorier de la Société, Henry Expert, Paul Locard, et le Comte de Miramon Fitz-James, président de la Société des Amis de l'orgue.

Le Président remplace l'allocution habituelle par quelques renseignements sur le fonctionnement de la société dont le développement numérique est en progrès. On peut espérer combler le déficit qui apparaît sur le rapport du Trésorier, par la vente des Publications, dont le résultat pour le dernier semestre, est supérieur à celui de trois années du précédent dépositaire Le Président conclut en demandant plus de régularité dans le paiement des cotisations, et d'assiduité aux séances.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration. M[me] de Chambure, MM. Borrel, Favre, Prod'homme et Verchaly sont réélus.

Séance du Mercredi 25 Février 1953.

La séance est ouverte à 16 h. 45, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Félix Raugel, Vice-Président de la Société.

Présents : M[mes] Maurice-Amour, Depaux-Dumesnil, Lebeau, Mayer-Mutin, Marix-Spire, Henri Petit ; M[lles] Cartier, Cazeaux, Druilhe, Garros, Levallois, Rollin, Viollier ; MM. d'Alençon, Antoine, Bonneville, Borrel, Chailley, Favre, Fedorov, Guilloux, Haraszti, Meyer, Perrody, Prim, Prod'homme, Raugel, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : M[mes] de Chambure, Gastoué ; M[lles] Babaïan, Briquet, Gervais, Wallon ; MM. Cellier, Chacaton, Dufourcq, Jacquot, Naville, Neuberth, Pincherle, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Clarence H. Barber, présenté par MM. Dufourcq et Guy Lambert.

M. Pierre Chaton, présenté par M[lle] A. Cartier et M. Verchaly.

M. Robert Deliens, présenté par MM. Raugel et Schaeffner.

M. Guy Millêtre, présenté par MM. Dufourcq et Verchaly.

M. Jean-François Paillard, M[me] Anne-Marie Paillard-Beckensteiner, présentés par MM. Dufourcq et Verchaly.

M. Norman-Proulx, de l'Université de Harvard, présenté par MM. Chailley et Pincherle.

M[lle] Janine Volant-Panel, présentée par MM. Dufourcq et Pincherle.

L'Institut d'Histoire de la Musique de l'Université de Florence, présenté par MM. Masson et Pincherle.

M. Raugel fait part de la mort accidentelle de M. Branco Orlic, membre correspondant de la Société.

La parole est donnée à M. Émile Haraszti pour sa communication : *Genèse et première version des Préludes de Liszt*, qui n'ont aucun rapport avec les Préludes de Lamartine, en dépit de l'exergue et de l'introduction. L'étude de M. Haraszti se base sur des documents inédits, dont une partie provient des archives familiales de notre regretté confrère, le comte de Miramon Fitz-James, et l'autre du Musée Liszt. Avant la guerre, M. Haraszti avait fait photographier au musée Liszt, de Weimar, le manuscrit des

Quatre Eléments, cantates inédites de Liszt, sur des vers du poète marseillais Joseph Autran. M. Haraszti attira sur cette œuvre, dont personne ne s'était jamais soucié, l'attention de M. de Miramon Fitz-James, petit-fils par alliance de Joseph Autran. Avec sa générosité habituelle, M. de Miramon lui ouvrit ses collections, riches en lettres inédites de Liszt et de la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.

En juillet 1844, alors que Liszt séjournait à Marseille, il avait fait la connaissance de Joseph Autran, qui lui donna un poème, *Les Aquilons*, que Liszt mit en musique. Cette cantate fut chantée dans un banquet, à la Réserve. Autran remit encore trois poèmes à Liszt : *La Terre*, *Les Flots* et *Les Astres*. Pendant son voyage dans la péninsule ibérique en 1845, Liszt les mit en musique. En 1852, il fit savoir à son ami Autran qu'il avait composé une assez longue ouverture à sa cantate : *Les Quatre Eléments* (c'était le titre collectif). Cette ouverture n'était autre chose que *Les Préludes*.

Mais la Princesse Sayn Wittgenstein voulait, pour des raisons publicitaires, un titre et un exergue lamartiniens. Elle choisit la XVe des *Nouvelles Méditations*, intitulée *Les Préludes* et dédiée à Victor Hugo. Dans un français boursoufflé, la princesse confectionna un long programme qui fut imprimé pour la création des *Préludes* à Weimar, le 23 février 1854. Pour la première audition à Berlin, elle écrivit, sous le nom du critique Arthur Hahn, un autre programme aussi redondant et « Lamartinien ». Enfin, pour la première à Prague, le 30 avril 1860, ce fut Hans von Bülow, qui écrivit un nouveau programme, toujours « d'après Lamartine ». Ce programme, raccourci et remanié, figure encore dans l'édition des œuvres complètes de Liszt.

M. Haraszti avait relevé les thèmes des *Quatre Eléments*, que notre confrère Jean Vigué joua en virtuose et en musicien, interprétant en regard les thèmes des *Préludes* qui sont exactement les mêmes. Le thème générateur des *Préludes* se trouve dans *Les Astres;* la cantate de *La Terre* contient le thème d'amour, la cantate *Les Flots*, le signal de la trompette et maint autre.

M. Haraszti souligna l'absurdité de la princesse de Wittgenstein, d'avoir détaché la musique de Liszt de son texte inspirateur et d'y superposer après coup un prétendu texte de Lamartine, caricaturé par elle et par Bülow. La musique de Liszt évoque l'Univers, l'éternel conflit des Éléments. C'est l'œuvre du paysagiste byronien des *Années de Pèlerinage*, et de *Ce qu'on entend sur la Montagne*, cherchant à pénétrer le mystère de la vie.

M. Raugel, au nom de M. Pincherle et de nos collègues, remercie M. Haraszti de cette communication d'un intérêt capital, qui, en détruisant une légende, restitue à un chef-d'œuvre sa véritable signification.

Séance du Mercredi 25 Mars 1953.

La séance est ouverte à 16 h. 40, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Félix Raugel, vice-président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Lacour, Lebeau, Henri Petit ; Mlles Babaïan, Cazeaux, Corbin, Druilhe, Garros, Gervais, Rollin, Thiénot, Viollier ;

MM. d'Alençon, de Azevedo, Barber, Borrel, Bridgmann, Chailley, Dorel-Handman, Favre, Fortassier, Guilloux, Le Braz, Lesure, Meyer, Perrody, Raugel, Schaeffner, Schneider, Verchaly.

Excusés : Mmes de Chambure, Caldaguès, Masson ; Mlles Nadia Boulanger, Wallon ; MM. Chacaton, Dufourcq, Jacquot, Masson, Naville, Neuberth, Pincherle, de Sainte-Foix.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mlle Spickett, présentée par MM. Dufourcq et Pincherle.

M. Pierre Maillard, présenté par MM. Chailley et Verchaly.

Le séminaire d'histoire de la Musique de l'Université de Fribourg, présenté par MM. Fédorov et Raugel.

Le Président fait part de la démission de MM. Bouvier et Géraudel. Il annonce le prochain congrès de Musicologie qui aura lieu le 19 juillet à Bamberg.

La parole est donnée à Mlle Solange Corbin de Mangoux pour sa communication : *Comment on chantait les classiques latins au Moyen âge. Nouveaux manuscrits notés.* Les manuscrits contenant des vers latins classiques avec des notations sont assez rares. Le premier connu par la musicologie occidentale est le manuscrit de Montpellier 425, contenant des odes d'Horace ; l'ode *est mihi nonum* s'y trouve complétée par une notation aquitaine dont la place avait été réservée. Elle fut reproduite en fac-similé dès 1852 (*Catalogue des manuscrits... des Départements*, pour la ville de Montpellier) et transcrite immédiatement. Cinq autres pièces apparurent, au hasard des dépouillements, de 1852 à 1900.

Il a semblé qu'une recherche plus méthodique basée sur l'analyse et la comparaison des manuscrits permettrait d'obtenir de meilleurs résultats. Tout d'abord le simple examen du manuscrit de Montpellier : sa couverture porte l'ode *Albi ne doleas*, dont on possédait déjà une version en notation lorraine. Cinq manuscrits de la Bibliothèque Nationale, tous du même genre et de la même époque, contiennent des notations : il ressort de cette recherche que ce répertoire s'est augmenté de cinq odes nouvelles (ce qui porte à onze le total des pièces mises en musique) et plusieurs versions des pièces déjà connues. Certaines d'entre elles ont maintenant trois ou quatre témoins.

Des scansions ajoutées sur certains vers prouvent à l'évidence que l'étude de la quantité était en honneur à l'époque où ces manuscrits ont servi. Les indices que nous possédons permettent de penser que le chant des odes observait, également, les règles de la quantité.

M. Raugel remercie Mlle Corbin de son intéressante communication, illustrée de nombreuses projections de manuscrits. La séance se termine par un échange de vues très animé entre Mlle Corbin et MM. Chailley et Schneider.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 4613). — 1953.

GENÈSE DES PRÉLUDES DE LISZT QUI N'ONT AUCUN RAPPORT AVEC LAMARTINE [1]

Les Préludes figurent au répertoire des orchestres comme une composition née de la mise en musique d'une œuvre du grand poète mâconnais. Un récent historien du poème symphonique,

1. Lors de mon dernier séjour à Weimar, en 1938, je fis photographier un autographe inédit de Liszt, Liszt Museum, Weimar, Ms. S 9 ; 10 ; 11 ; 11 A, les *Quatre Eléments* dont je préparais une étude et j'attirai sur cette œuvre vocale l'attention du comte de Miramon Fitzjames, petit-fils par alliance du poète Joseph Autran, de l'Académie Française, auteur du texte des cantates. Survint la guerre, mes photocopies furent détruites et mon travail resta en souffrance. Grâce à M. Marcel Rieunier, secrétaire général de la Bibliothèque Nationale, qui dirige les Relations étrangères, j'ai réussi à obtenir le microfilm des cantates. Avec sa générosité habituelle, M. de Miramon ouvrit pour moi ses archives familiales où j'ai trouvé une riche documentation inexploitée : la correspondance de Liszt et de la Princesse Wittgenstein avec Joseph Autran. Désormais la question des *Préludes* passionnait M. de Miramon, remarquable musicien et grand érudit. Peu avant sa mort il écrivit à M. Charles de Gras, président de l'Académie de Vaucluse : « Mon confrère M. Haraszti, spécialiste de Liszt, a réussi à me procurer les microfilms de quatre chœurs inédits de Liszt sur les vers d'Autran qu'il avait vus avant la guerre à la Bibliothèque de Weimar, actuellement en zone russe. J'ai eu la confirmation de ce que m'avait dit Haraszti : les thèmes principaux de ces chœurs se retrouvent dans l'œuvre symphonique de Liszt, les *Préludes* dont la partition porte en sous-titre « d'après Lamartine ». Or, j'ai une lettre de Liszt à Autran lui disant en 1852 qu'il proposait de joindre à ces chœurs jusque-là inédits une « assez longue ouverture ». Il n'y a pas de doute que ce sont les *Préludes* sur les poèmes d'Autran... C'est la Princesse Wittgenstein qui a préfacé les *Préludes* en les mettant sous l'invocation de Lamartine. Cela me donnera matière à une communication à la Société de musicologie : (Lettre publiée par M. Norbert Dufourcq dans le numéro de la revue des Amis de l'Orgue consacré à la mémoire de M. de Miramon). Hélas, une courte maladie enleva cette noble figure de la vieille France, avant qu'il pût mettre en chantier son sujet. Il n'est resté après sa mort aucun papier concernant les *Préludes*, mais j'ai gardé le souvenir de notre conversation sur Autran, de ses fines observations et de ses spirituelles remarques. Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à sa veuve et à son fils qui n'ont pas cessé de mettre à ma disposition leurs archives familiales.

Jean Chantavoine [1], vient de proclamer que les *Préludes* sont sortis de quelques mots de Lamartine qui pourraient faire le texte d'un sermon. Mais il oublie d'indiquer ces « quelques mots » qu'il n'aurait d'ailleurs jamais pu retrouver, puisqu'aucune œuvre du poète ne contient la phrase : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? » Son imagination et la force suggestive de l'épigraphe attribuée à Lamartine, emportent Chantavoine, qui voit dans le thème d'amour une tendresse et une effusion toute lamartinienne. Affirmation gratuite aussi, que la technique des *Préludes* n'est autre chose que la « grande variation beethovenienne ». Mieux encore, Louis Collet n'hésite pas à déclarer dans l'Avant-Propos de la partition format de poche, récemment parue, que Liszt retient des *Préludes* Lamartiniens l'idée principale du poème : celle de l'unité de notre vie, quelle que soit la variété de ses aspects et que Liszt bâtit ses Préludes sur deux thèmes, l'un amoureux et statique, l'autre plus dynamique.

En réalité, *les Préludes* de Liszt n'ont aucun rapport avec les Préludes de Lamartine. Une fois de plus, Liszt a été victime des femmes qui ont gâché sa vie. Marie d'Agoult, après avoir publié des écrits sous le nom de Liszt en lui imposant des idées souvent absurdes et ridicules, s'épuisa dans l'organisation d'une campagne antilisztienne en France. Carolyne Wittgenstein ne se contentait pas de poursuivre la mystification de « Liszt écrivain », mais elle voulait diriger l'homme et surtout le compositeur... [2]

Lina Ramann, porte-parole de la princesse Wittgenstein, avait dévoilé que les *Préludes* furent composés sous l'inspiration d'un poète français : Aubray [3]. Il n'y a pas de poète français de ce nom. Peter Raabe, conservateur du Musée Liszt à Weimar, en 1930, rectifia les dires de Ramann : il s'agit de Joseph Autran dont Liszt mit en musique quatre poèmes, quatre cantates intitulées les *Quatre Eléments*, et les Préludes en étaient l'ouverture [4]. Mais ni Raabe, ni personne ne prit la peine d'examiner lesdites cantates dont le Musée Liszt conserve l'autographe et aussi la partition d'orchestre. Cette dernière est de la main de Conradi, collaborateur de

---

1. Jean Chantavoine : *Le Poème Symphonique*. Paris, 1950.
2. Émile Haraszti : *Fr. Liszt author despite himself*. Musical Quarterly. New-York, octobre 1947.
3. Lina Ramann : *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Leipzig, 1880-1894, tome III.
4. Peter Raabe : *Franz Liszt*. Stuttgart-Berlin, 1931, tome II, p. 95.

Liszt [1]. En 1913, Théodor Müller-Reuter, musicologue allemand [2], a démontré qu'il n'existe aucune connexion entre l'exergue, le programme et la musique des Préludes. Mais lui, non plus, ne connaissait pas la musique des *Quatre Eléments.*

Avant d'attaquer une confrontation de la partition des cantates avec celle des Préludes, jetons un coup d'œil sur la naissance des *Quatre Eléments.*

*
* *

Après vingt ans d'absence, Liszt arriva à Marseille, en juillet 1844. Muni d'un billet de Jules Janin et d'une lettre du poète lyonnais Victor de Laprade, Liszt se présenta chez Joseph Autran, poète de la mer et des champs [3], qui l'accueillit avec une grande joie. Une amitié généreuse se noua entre ces deux enthousiastes. Les artistes de Marseille, musiciens, peintres, littérateurs, organisèrent en l'honneur de Liszt un banquet à la Réserve, sur la Corniche [4]. L'écrivain Bénédit salua le musicien : « ... Vous êtes prince aussi par le cœur et par la science... Votre blason, aussi illustre que celui des plus grands seigneurs et des premiers gentilshommes, a pour devise : Génie et Bienfaisance ! » Après le déjeuner — écrit la *Gazette du Midi* (26 juillet 1844) — inspiré par la beauté du site, Liszt a demandé du papier et un crayon et a composé sur-le-champ un chœur pour M. Trotbas sur des paroles qu'il avait reçues dans la matinée. A l'improviste, la Chorale Trotbas chanta l'œuvre. Le journal *le Sud* (27 juillet 1844) informa ses lecteurs que la cantate avait pour titre *les Aquilons* et que son texte était de Joseph Autran. « Ce chœur fort difficile — continue le journal — a néanmoins été rendu avec ensemble, bien que les chanteurs n'eussent pas eu le temps nécessaire pour travailler à fond. Le début énergique et presque sauvage des premières phrases, demanderait plusieurs auditions pour être bien compris. Mais le chant large et nettement caractérisé qui vient ensuite, a frappé de prime abord toutes les intelligences qui ont vu dans cette période une riche et suave

1. Émile Haraszti : *Les origines de l'orchestration de Liszt.* Revue de musicologie. Paris, février 1953.
2. *Lexikon der Deutschen Koncertliteratur.* Leipzig, 1909, tome I, p. 293.
3. Joseph Autran : *Œuvres complètes*, Vol. 7. Notes et Voyages Vol. 1-8, Paris, 1875-1881. — G. Ancey et E. A. Eustache : *Joseph Autran* (1813-1877). *Sa vie et ses œuvres.* Préface de Jacques Normand. Paris, 1906.
4. Le banquet eut lieu le 24 juillet, les concerts Liszt les 25, 26 juillet et 2, 6 août 1844.

inspiration. Liszt accompagnait ce chœur conjointement avec M. d'Arboville, à qui le grand artiste avait accordé l'honneur de se faire entendre près de lui [1]. »

Les Aquilons [2] furent créés le 6 août 1844, dernier concert de Liszt à Marseille.

L'année suivante, pendant son voyage dans la péninsule ibérique, Liszt ajouta trois autres cantates également sur les paroles d'Autran : *La Terre, les Flots* et *les Astres* [3]. L'ensemble s'intitule les *Quatre Eléments*. Ces cantates restèrent inédites, mais leur ouverture, remaniée et amplifiée, reflète l'ambiance bucolique, passionnelle et belliqueuse du musicien paysagiste.

En 1852 Joseph Autran fait parvenir ses *Poèmes de la Mer* à Liszt ; celui-ci le remercie chaleureusement de l'envoi de ce volume, évocateur de la mer qui lui manque beaucoup à Weimar. « .. Vos vers me tiendront lieu de cette sublime société, de ces infinis horizons, de ces inétrouvables *(sic)* harmonies qui m'étaient devenues familières durant mes voyages et *c'est avec vous que je les évoquerai désormais*. Dès la première feuille j'ai été charmé de retouver plusieurs strophes que j'avais composées autrefois et que je compte vous faire entendre lorsque je reviendrai à Paris. Vous vous souvenez peut-être de m'avoir confié à Marseille quatre textes ? Les Flots, les Bois, les Astres, les Autans ; j'en ai achevé la musique il y a longtemps et, en les orchestrant, l'idée me vint d'y joindre une assez longue ouverture. Nous en ferons quelque chose, quelque beau jour. Malheureusement la musique ne prend vie que par l'exécution et il n'est pas toujours aisé de disposer d'un personnel suffisant pour ce genre de composition qui ne s'adapte qu'à des programmes et concerts peu fréquents. » (7 août 1852. Lettre inédite. Archives Familiales du comte Miramon de Fitzjames). Puis, dans cette même lettre, Liszt félicite le poète de son récent mariage ; il voudrait bien rencontrer sa jeune femme, soit à Paris, soit à la Belle Ombre (leur villa à Marseille) et les inviter tous les deux à venir à Weimar [4]. Mais le poète ne vint pas à la ville grand-ducale et les deux amis de jeunesse ne se revirent probablement que douze ans plus tard, dans la cité phocéenne, lorsque Liszt, en route

---

1. *Le Sud* publia deux articles sur Liszt de la plume d'Autran (27 et 31 juillet).
2. *La vie rurale*. Paris, 1856, p. 255, variantes.
3. *Tableau et récits*. Paris, 1856.
4. Autran épousa le 3 avril 1852, Clemence Bec, fille d'un courtier royal et veuve de Douglas Wordworth Fitch.

vers Saint-Tropez pour s'incliner devant la tombe de sa fille aînée, Blandine, M[me] Émile Ollivier, s'arrêta à Marseille.

Cette lettre de Liszt, d'une importance capitale, contient de menues inexactitudes. Les *Aquilons* ont paru dans la *Gazette du Midi* et ensuite une variante dans le volume intitulé *La Vie Rurale*. La partition des *Quatre Eléments* contient la Terre (Lisbonne et Malaga, avril 1845), les Aquilons (Marseille, 1844), puis les Flots (Valence, dimanche de Pâques, 1845), les Astres (14 avril 1845) et non les Bois et les Autans. En prétendant avoir orchestré cette cantate, Liszt eut une défaillance de mémoire. C'est Conradi qui les orchestra d'après ses indications, comme toutes celles de cette époque, conservées au Musée Liszt de Weimar, sont de son collaborateur.

Comment se fait-il qu'un ouvrage composé sur un texte de Joseph Autran porte en exergue une phrase d'un autre poète ? L'histoire des *Préludes* est un exemple stupéfiant de la manière dont Carolyne Wittgenstein s'immisçait dans l'activité créatrice de Liszt.

N'étant pas satisfait de l'orchestration de Conradi, Liszt remit la partition de l'ouverture des *Quatre Eléments*, après l'avoir remaniée, à son nouveau collaborateur, Joachim Raff.

On lit dans la lettre de janvier 1850, de celui-ci à sa sœur [1] : « J'ai orchestré... *Ce qu'on entend sur la montagne* et en partie les *Quatre Elements* et les ai mis au net. » Plus tard il est encore question, dans une lettre de Liszt, de cette ouverture, mais c'est sous le titre de *Méditations Symphoniques*. Que veut dire ce titre : Liszt songe-t-il alors aux *Préludes* de Lamartine ? Il est difficile de le croire puisque cette lettre date de 1851 et que la lettre précitée de Liszt à Autran, est de 1852. Raff parle d'une orchestration partielle des cantates. Vise-t-il l'ouverture, c'est-à-dire les *Préludes* ? Il n'y a pas d'autre partition des *Quatre Eléments* à Weimar que celle écrite de la main de Conradi. S'il s'agit bien des *Préludes* orchestrés par Raff, de cette partition il ne reste rien, car Liszt, au cours de ses remaniements successifs, l'a entièrement refaite.

En 1853, Carolyne Wittgenstein exigea que Liszt mît le pauvre poète marseillais au rancart et fît appliquer la musique écrite sur le texte d'Autran, à des vers de Lamartine, transcrits en prose et commentés par elle. La création de l'ouverture des *Quatre Eléments*, rebaptisée arbitrairement *Préludes*, eut lieu le 23 février 1854 sous la direction de Liszt, au Théâtre de la cour à Weimar.

---

1. *Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe*. Mitgeteilt von Helene Raff. La revue *Die Musik* (Berlin). 1[re] année.

Imperturbablement Carolyne Wittgenstein continue à écrire des lettres flatteuses à Autran : elle désirerait lui rendre visite et, par la même occasion, voir Lamartine. Le 15 août 1855, Liszt écrit au poète marseillais :

« Permettez-moi, très cher Ami, de vous présenter par ces lignes Mme la Princesse Carolyne Wittgenstein qui compte passer une quinzaine de jours à Paris. Par les poèmes de *La Mer* et l'amitié que je vous garde, vous êtes déjà fort de ma relation avec elle et je suis persuadé que vous me saurez bien gré d'avoir rapproché davantage votre connaissance avec un esprit aussi rare et un si noble et haut caractère. Depuis nombre d'années, je ne sépare pas ma vie de la sienne et elle vous dira ainsi mieux, combien sincèrement je vous reste affectionné et dévoué d'amitié. » (Lettre inédite. Archives familiales du comte Miramon de Fitzjames).

Mais Autran n'était pas à Paris et Lamartine non plus. De son manoir de Saint-Point, Lamartine exprimera à Liszt son regret de n'avoir pu accueillir la princesse et ses remerciements, puisque Frantz a bien voulu lui procurer le bonheur de la voir et lui donner l'occasion de parler de Liszt avec elle, (26 août 1855).

Ni dans sa lettre à Lamartine, ni dans celle à Autran, Liszt ne souffle mot des *Préludes*. Et Carolyne de poursuivre son perfide double jeu. Le 1er mai 1856, elle écrit à Autran :

« Vous souvient-il des *Quatre Eléments*, ces chœurs qu'il (Liszt) a composés depuis si longtemps et que vous entendrez quelque jour si sa destinée le ramène en France ? Ils forment le pendant, quoique plus développé et conçu sur un plus vaste échelon, aux chœurs de Forgerons que Lamennais [1] avait écrits pour lui. » (Lettre inédite. Archives familiales du comte Miramon de Fitzjames). Remarquons que Lamennais avait écrit les *Forgerons* avant de connaître Frantz. Liszt mit en musique les *Forgerons* de Lamennais en 1845. Rythme et carrure thématique des *Forgerons* de Liszt contiennent en germe le *Chant de la forge* de *Siegfried* de Wagner.

La duperie autour des *Quatre Eléments*, deux ans après que les *Préludes furent créés*, Carolyne la poursuit encore !

En juin 1856, Carolyne demande à Autran quelle est la route qui mène à sa demeure ? Elle et Frantz veulent aller dans le Midi de la France où ils ont « un puissant aimant en Mme d'Artigaux » (Carolyne de Saint-Cricq, amour de jeunesse de Liszt) et n'ayant

1. Lettre de Liszt à Lamennais, 20 avril 1845. La Mara : *Franz Liszt's Briefe*. Tome I, Leipzig, 1893.

pu accepter l'année précédente l'invitation de Lamartine, elle voudrait faire la connaissance de cette contrée en automne. Projets qui n'eurent pas de suite. A partir du milieu des années 1875-76 un enthousiaste bas-bleu frappe à la porte de Carolyne-Wittgenstein à Rome, recommandée par Liszt. C'est Lina Ramann qui veut écrire une biographie de Liszt. Malheureusement sa documentation proviendra presque entièrement de la princesse qui lui raconte plus d'une fois des histoires inventées de toutes pièces. Ainsi elle nous raconte une genèse imaginaire des *Préludes*. Devant le grand public il fallait démontrer d'une façon ou d'une autre pourquoi les *Quatre Eléments* d'Autran étaient devenus les *Préludes* de Lamartine. Voilà le récit de Carolyne à Ramann : « La composition des *Préludes* était déjà assez avancée, lorsque Liszt fut entravé par la faiblesse du poème d'Autran. » Argument qui ne tient pas debout. Quels poèmes ? Ceux des quatre cantates ? Elles étaient depuis longtemps achevées. Il s'agissait de leur ouverture... Mais rendons la parole à Lina Ramann. D'après elle, « Liszt se serait plaint à Victor Hugo avec l'espoir secret que Hugo viendrait à son aide. Mais le poète fit la sourde oreille et Liszt était trop fier pour lui demander sa collaboration. A l'occasion du concert de la cour, le 23 février 1854, il se souvint de son œuvre abandonnée et la transforma d'après le poème de Lamartine. » (Tome III, p. 304).

Les lettres de Liszt, celles de Raff, les partitions de Conradi donnent un démenti formel aux assertions de Ramann et de Carolyne. Quand Liszt a-t-il vu Victor Hugo ? Entre 1845 et 1854, il vint trois fois à Paris. Les visites de 1845 et de 1846 ne peuvent pas entrer en considération, car les cantates étaient déjà achevées ; son voyage avec Carolyne et Wagner à Paris eut lieu en 1853. A ce moment les cantates étaient déjà orchestrées. Donc cette justification tardive se base sur de fausses données.

Quel était le texte des *Quatre Eléments* et quels sont ses principaux thèmes, développés et transplantés dans les *Préludes* ? L'autographe des *Quatre Eléments* dont la photocopie a servi à mes travaux, est écrit pour chœur et piano sur sept-huit portées, avec esquisses orchestrales.
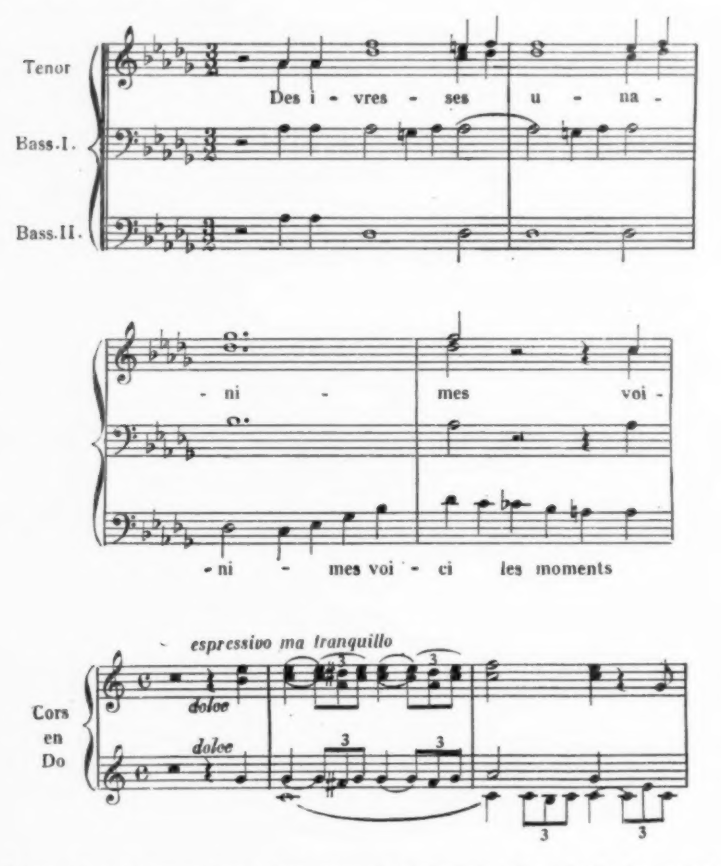
Nous allons suivre l'ordre établi par Liszt :

D'abord la cantate intitulée *La Terre* (p. 1-26), ayant aussi pour titre *Les Brumes*. Sous ce texte :

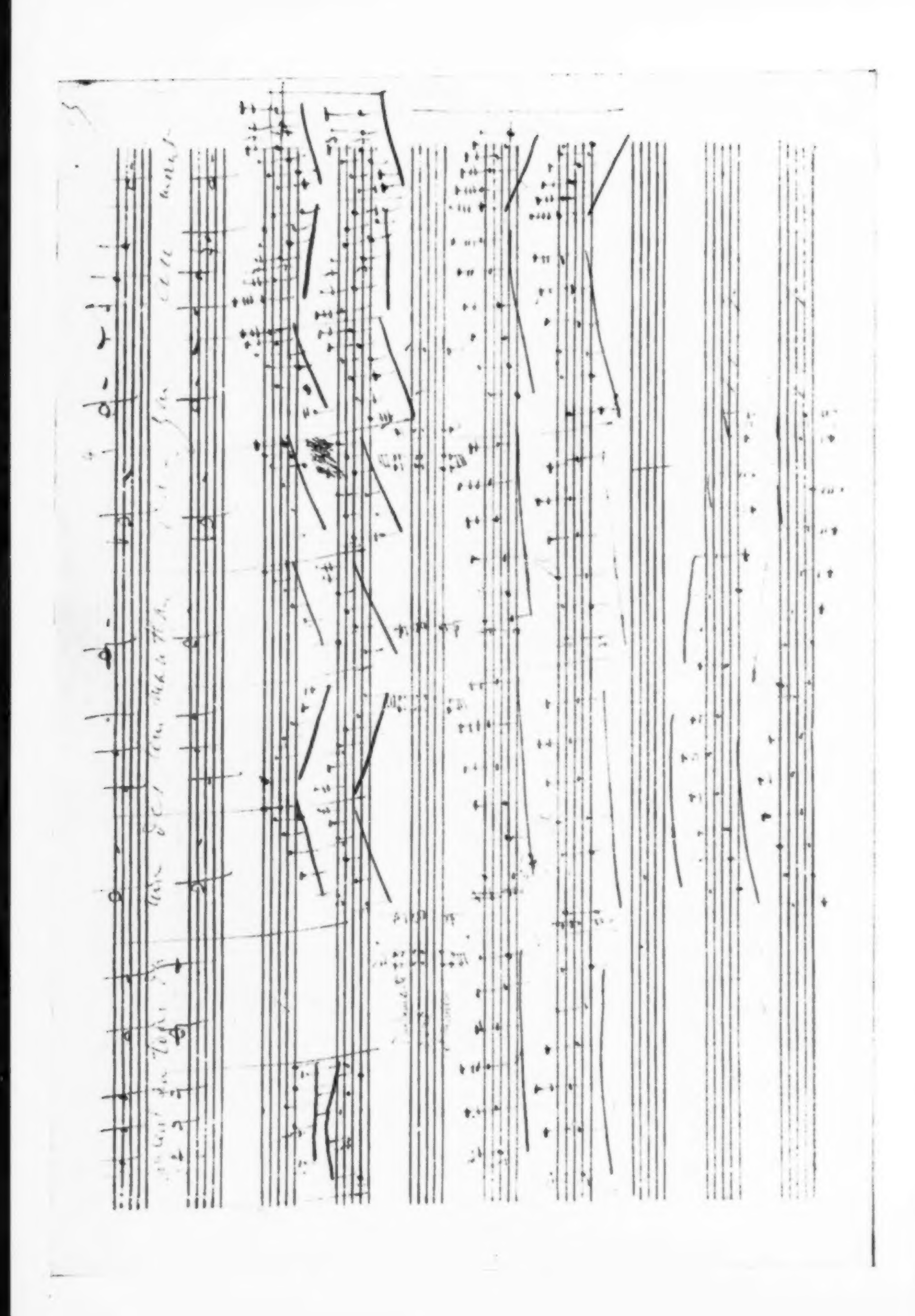
Quand le sombre hiver s'achève
Quand renaît avril charmant
De nos branches qu'il relève

Nous sentons avec la sève
Courir un frémissement
Des ivresses unanimes.
Voici les moments heureux.
De nos pieds jusqu'à nos cimes
S'enlacent en nœuds intimes
Tous les êtres amoureux.

nous trouvons un thème qui revient dans les *Préludes* à la page 20 de la partition d'orchestre, format de poche, en *mi* majeur, puis p. 60 en *la* majeur :
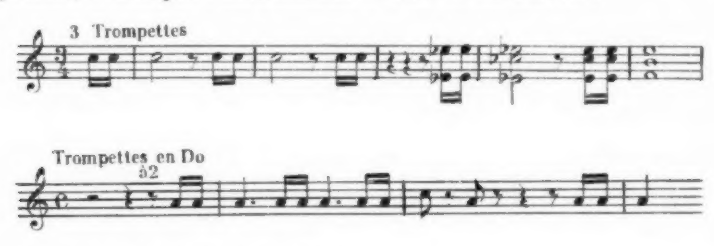


L'un des thèmes les plus caractéristiques des *Préludes* est le signal de la trompette. On le rencontre déjà comme thème initial dans la IIe cantate intitulée *Les Flots* (p. 27-49), sous ce texte :



Nous sommes les vagues profondes
Où les yeux plongent vainement,
Nous sommes les flots et les ondes
Qui déroulent autour des mondes
Leur manteau d'azur écumant.

Sur une portée spéciale, Liszt marque : 3 trompettes. A la page 3 de l'autographe des *Flots* après que les chœurs ont entonné la strophe précitée, Liszt répète le signal ; derechef sur une portée spéciale, il indique : instruments à vent et en cuivre :
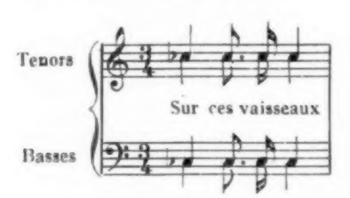


La bataille des eaux continue :
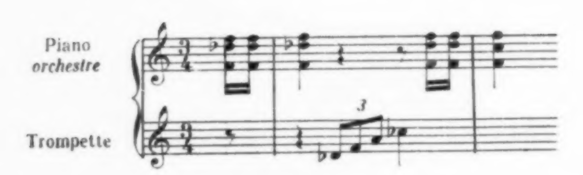
C'est nous qui portons sur nos cimes
Les messagers des nations
Vaisseaux de bronze, aux flancs sublimes
Qui sont légers pour nos abîmes
Comme les nids des alcyons.

Maintenant le signal devenu thème d'orage descend dans le chœur :

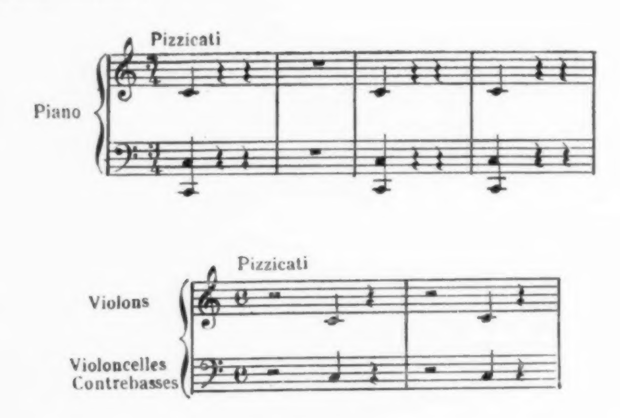
Sur ces vaisseaux la mer nous lance,
Terrible elle a roulé sur eux.



Au piano, c'est-à-dire dans tout l'orchestre retentit le thème du signal d'alarme. Sur la page 10 de l'autographe des Flots, sur une portée spéciale, la trompette lance une septième diminuée arpégée au-dessus de la grande mêlée des éléments. Telle une séquence, le signal se répète trois fois, toujours d'une tierce plus haut.
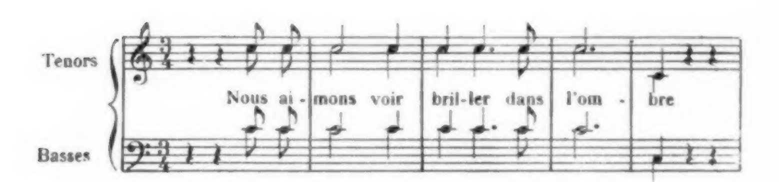


Après un épisode lyrique où « les vagues promènent en silence la barque frêle qui balance un couple d'enfants amoureux » et où nous entendons comme réminiscence le thème cité de la cantate *La Terre*, de nouveau éclate la sonnerie et la bataille s'achève sur ces doubles pizzicati mystérieux par lesquels débutent les *Préludes*, accents favoris de Liszt. C'est par eux qu'il attaquera la Sonate en *si* mineur, pour se lancer ensuite dans la gamme hongroise initiale :



Le poète exalte les jours de printemps purs et sans voiles, les nuits d'été riches d'étoiles, mais il leur préfère le noir passage des tempêtes et les plaintes que les mouettes unissent au fracas du vent.

Peu après la fureur des éléments reprend, et retentit *con tutta forza* le signal de la trompette. Le thème redevient vocal mais sans perdre de sa force :

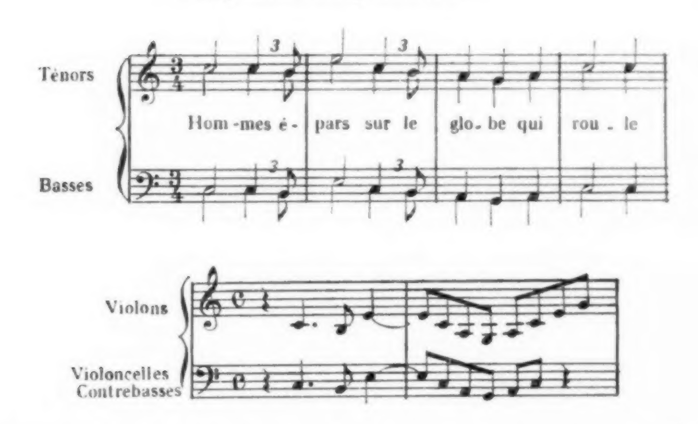
Nous aimons voir briller dans l'ombre
l'éclair aux ardents javelots,
Nous aimons le vaisseau qui sombre
en jetant à la grève sombre
le dernier cri des matelots



Le morceau se termine par le signal, repris d'abord par les trombones, puis par les trompettes et finalement par l'orchestre.

La cantate *Les Astres* (p. 50-72 et 73-89), après une courte introduction orchestrale, lance le fameux thème initial des *Préludes* comme thème vocal sous ce texte, page 2 de l'autographe :

Hommes épars sur ce globe qui roule
Enveloppé là-bas de nos rayons,
Peuples errants que la mort chasse en foule
Et précipite à la tombe où s'écoule
Le long torrent des générations.



Comme dans les *Préludes* et les *Astres* aussi, ce thème rôde à travers toute l'œuvre. Liszt le répète dans les *Astres* sur un autre texte :

Ne dites pas, insensés que vous êtes,
Que nous n'avons ni langage ni voix,
Ne croyez pas les étoiles muettes
Car nous formons des accords sur vos têtes
Que nos aïeux recueillaient autrefois.

Ce thème, nous le retrouvons dans le motif initial des *Préludes*, dans son *Piu Maestoso* et dans l'*Allegro Marziale*.



C'est ce thème que Wagner utilisera dans l'Annonce de la mort de la *Walkyrie* et César Franck dans la phrase initiale de sa Symphonie.

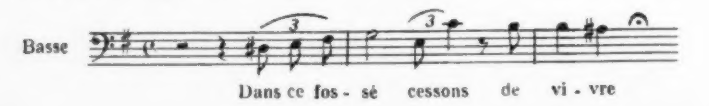
Remarquons que le thème est ternaire dans les *Astres*, tandis qu'il devient binaire dans les *Préludes* [1].

Peut-être la plus faible des quatre cantates est-elle *Les Aquilons* (90-111). J'ajoute que le mot faible n'est pas juste, disons plutôt que cette cantate est trop orphéonique, ce qui trouve son explication dans le voyage de Liszt en Allemagne avant 1844 où il eut l'occasion d'entendre de nombreux chœurs et de composer à leur intention. Son style vocal subit alors ce que l'on appelle en allemand « Liedertafeleistyl », c'est-à-dire recherche et abus des effets de sonorités vocales. Il est compréhensible que voulant être agréable au chœur de M. Trotebas, Liszt n'ait pas négligé de faire valoir des voix. Cependant il ne l'a pas fait à la manière habituelle des compositeurs d'orphéons, mais à sa façon, avec beaucoup d'audace, dans ses figures rythmiques et harmoniques. C'est un orage que Liszt place à la fin des *Quatre Eléments*, comme péroraison. Après une courte introduction *tempestuoso*, le chœur attaque avec un *allegro furioso* :

Peuples orageux qui des antres sauvages
Sort en fureur,
De toutes parts nous semons les ravages
Et la terreur.

---

1. Le thème principal du Vieux Vagabond sur le texte de Béranger accuse beaucoup d'affinités avec celui des *Préludes*.



Des passages chromatiques sifflent de haut en bas, des ténors et des basses soutenus par les dissonances de l'orchestre peignent l'orage avec une rare force et avec alternance des rythmes ternaire et binaire. Après un puissant *crescendo* où le chœur mugit, selon l'expression du texte, autant que les trompettes du jugement, une accalmie survient, une douce et gracieuse mélodie chante :

Brise du soir, vents de l'aube naissante
Comme un essaim de caressants génies
Aux heureux chants,
Vous effleurez de vos ailes bénies
Les fleurs des champs

Après cet intermède paisible d'un lyrisme bucolique, l'orage reprend et le combat des éléments fait rage, magnifiquement conduit par la virtuose texture pianistique de Liszt. On arrive à la *Coda* chantée « avec retenue et exaltation », indique l'autographe. C'est un hymne à la liberté :

Ciel sans limite, océan sans falaise,
Sol aplani,
Le seul espace où nous soyons à l'aise,
C'est l'Infini.

C'est l'Infini du domaine sublime, illimité,
Où nous chantons d'une voix unanime
La Liberté

Ici, sans relever les thèmes identiques avec ceux des *Préludes*, on peut constater qu'il y a beaucoup de ressemblances dans les tournures harmoniques du crescendo des *Préludes* et aussi dans l'ambiance de la solennelle péroraison du poème symphonique. Notons que les orages peints par Liszt dans les *Quatre Eléments* anticipent déjà sur plus d'un point ses célèbres tableaux de tempête : *Saint François de Paule marchant sur les flots*, *Sainte Elisabeth* et l'orage sur le lac de Tibériade de *Christus*.

***

Telle est la genèse de ce chef-d'œuvre qu'est le plus populaire poème symphonique de Liszt : *Les Préludes*. L'ouverture des *Quatre Eléments* était une sorte de *Symphonie Pastorale*, on pourrait même dire qu'elle annonce la *Mer* de Debussy. Je répète que les *Aquilons* furent écrits en 1844, sur les bords de la Méditerranée. *La Terre*, en avril 1845, à Malaga et Lisbonne, *les Flots* à Valence, le dimanche de Pâques 1845. Les *Astres* furent achevés probablement à son retour d'Espagne, en mai 1845 à Marseille. Donc cette

œuvre est une apothéose de la *Mare Nostrum* et de son littoral ensoleillé que Liszt vit pour la première fois en 1824 à Marseille, qu'il revit à Venise en 1838, à Gênes, puis de nouveau à Marseille et dont il ne cessa d'admirer la beauté dans les grands ports espagnols et en Portugal. A ses *Années de Pèlerinage*, comme à toute son œuvre, il manque une peinture indépendante de la mer. Les *Préludes* réduisent à un quart d'heure la thématique des *Quatre Eléments* dont l'exécution durerait une demi-heure. La palette de Liszt fixe mille et mille aspects de cette éternelle agitée qu'est la mer. Tel un kaléidoscope, une gamme de coloris merveilleusement ample, montre le jeu des brises qui frisent le miroir d'eau, jusqu'à l'ouragan qui fouette les vagues. Une lutte entre le vent, l'eau et la lumière. La *Terre* s'associe aux chatoiements éblouissants des couleurs qui perdent bientôt leur panache vert, car l'hiver s'approche. La mélancolie s'empare du cœur du poète et du musicien. Cette tristesse qui s'élève quelquefois jusqu'à une hauteur tragique, réapparaît dans les *Astres* et elle nous obsède dans les *Préludes*. Alors le pressentiment de la disparition nous hante et, conscients de la brièveté de notre existence humaine, l'infini de la mer, de la nature, de l'univers nous écrase. Mais c'est la vie triomphante qui l'emporte : l'âme éternelle chante sa victoire dans la coda de la pérennité.

Ce sont les idées que l'on dégage des poèmes d'Autran et de la musique de Liszt. Tous les thèmes des *Quatre Eléments* que nous avons relevés dans les *Préludes* mettent donc en musique des idées, des images d'Autran et même ceux qui ne se trouvent pas dans les cantates, mais seulement dans l'ouverture, c'est-à-dire dans les *Préludes*, sont nés de l'inspiration d'Autran.



Que se passait-il donc dans le laboratoire de Carolyne Wittgenstein ? En un français pitoyable elle essaya de transcrire en prose quelques idées de la XVe *Nouvelle Méditation* de Lamartine[1] dédiée à Victor Hugo, faisant en même temps un commentaire, saupoudré de ses propres remarques philosophiques, et de citations textuelles de Lamartine. Voici la première version du programme

---

1. *Œuvres complètes de Lamartine*. Tome II. Paris, 1856. Nouvelles Méditations poétiques avec commentaires. XV. Les Préludes à Victor Hugo. — Les Nouvelles Méditations poétiques avec commentaire. Paris, 1914, pp. 84-89.

commentaire des *Préludes*, parue à l'occasion de la création de l'œuvre :

« Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? Le poète fut bien inspiré lorsqu'il nomma ainsi la peinture des sentiments divers dont la poursuite occupe les ferveurs juvéniles, les âpretés de notre âge mûr, les attachements trompés de notre soir et que notre inconstance, notre ennui, notre insuffisance nous font quitter et interrompre aussi brusquement dans la réalité qu'il le fait dans son poème. Ce qu'il a imagé pour la pensée, la musique peut le rendre en exprimant directement les sentiments dont la parole décrit les effets. A parler de l'Amour sera-t-elle plus habile ? »

Maintenant cinq lignes de Lamartine :

L'amour n'a pas de sons qui puissent l'exprimer,
Pour révéler sa langue, il faut, il faut aimer.
. . . .
L'amour est à l'amour, le reste est au génie,
On dirait qu'on entend au séjour des douleurs
Rouler à flots plaintifs le sourd torrent des pleurs.

Carolyne continue :

« Tristesses et navrements, défaillances et désespoirs, élégies et lamentations, vous appartenez à notre plume qui éternellement notera vos accents, sans jamais avoir entendu tous les éloquents soupirs de vos accents, toutes les apostrophes de vos indignations, tous les mots sublimes, béni tous les sanglots de vos douleurs innommée. »

Intervient une citation de Lamartine :

Faut-il que le regret, comme une ombre ennemie
Vienne s'asseoir sans cesse au festin de la vie,
Et d'un regard funèbre effrayant les humains
Fasse tomber toujours les coupes de leurs mains ;

Carolyne : « Si la vie des champs qui s'écoule à »...
Lamartine :

Respirer le parfum que la colline exhale
Ou l'humide fraîcheur qui tombe des forêts,
Voir onduler de loin l'haleine matinale
Sur le sein flottant des guérets,
Sentir, sans les compter dans leur ordre paisible
Les jours suivre les jours, sans faire plus de bruit
Que ce sable léger dont la fuite insensible
Nous marque l'heure qui s'enfuit ;

Carolyne continue sa méditation :

« Si cette vie offre un doux repos, encore est-il mélancolique de

penser que celui qui n'a point connu tous les désenchantements et tous les désillusionnements, qui n'a pas vu la tendresse monter au dévouement, l'amitié s'évaporer sous une mâle étreinte, la bonté et la justese se métamorphose en astuce et en duplicité, celui-là ignore que le repos est un repos, qu'en ce monde la quiétude est un bonheur et que l'oubli des hommes peut être désiré comme un sommeil rafraîchissant. Celui qui n'a pas encore reçu les blessures qui balafrent la primitive beauté de l'adolescence, celui qui n'a pas été brûlé par les rayons d'une ardeur passionnée ni battu par les tempêtes du sort, celui qui fuit et hait le repos, qu'il lui en soit fait honneur, car lorsque »

maintenant une phrase de Lamartine :

« La trompette a jeté le signal des alarmes »

Carolyne reprend :

« Tout cœur bien né court au poste périlleux, quelle que soit la guerre qui appelle à ses rangs. Puisque la guerre est partout et en tout, l'homme ne lui échappe pas et il en est broyé s'il ne la domine. Toutes sont meurtrières et glorieuses, chacune d'elles découvre à nos regards... »

Une péroraison de Lamartine :

Des coursiers et des chars brisés dans la carrière,
Des membres mutilés épars sur la poussière,
Les débris confondus des armes et des corps
Et les drapeaux jetés sur des monceaux de morts.
. . . .
Mais le sol engraissé de leurs restes fumans
Cachera sous des fleurs leurs pâles ossemens.

Mais Lamartine ne suffit pas, Carolyne veut dire son dernier mot :

« Que ce sol doit fertilisé par le sang et que les larmes fassent éclore le laurier sur la tombe du guerrier succombé sous des coups, tous reçus de face, ou bien le cyprès qui ombrage un deuil domestique, son sort est beau s'il ne l'a jamais renié. »

De cette première version du programme publié jadis par Liszt et introuvable aujourd'hui, Théodor Müller-Reuter a réussi à découvrir un exemplaire qu'il a réimprimé dans son ouvrage.

L'accueil de ce programme boursouflé, qui n'avait aucun rapport avec la musique, fut si défavorable que Liszt trouva nécessaire de donner un nouveau programme, cette fois sous le nom d'un critique berlinois, en réalité confectionné par Carolyne dont les suggestions sont évidentes. C'est elle qui en est responsable et non

Arthur Hahn [1] qui l'a signé. C'est la même histoire que le commentaire de la *Symphonie de Dante*, signé Richard Pohl, et écrit par Carolyne, fait dont Liszt se vantait.

Cette deuxième version du programme qui ne garde que la première phrase du programme français, date de la première exécution des *Préludes* à Berlin, le 16 décembre 1855 à la Sing-Akademie. On lit dans ce nouveau commentaire allemand :

« L'idée de cette composition fut suggérée par le poème de Lamartine : les *Nouvelles Méditations Poétiques* (N° XV, dédiée à Victor Hugo). Liszt lui-même dit dans la préface générale de ses poèmes symphoniques qu'il fut inspiré par une frappante suggestion de Lamartine : Notre vie est-elle autre chose, etc. D'après le programme, l'un des avantages caractéristiques de la musique est cette évidence avec laquelle l'ensemble de l'action avance conformément à son déroulement. Le musicien se voit souvent obligé de réaliser des changements en faveur de ce fait, changements qui dans un poème sont moins nécessaires. C'est dans la nostalgie des idéaux que Lamartine reconnaît le premier signe de l'esprit humain se réveillant après l'achèvement du processus de l'évolution corporelle. Au cas du manque de matériel intérieur, ce désir se transporte sur d'autres hommes et se transforme en amour. Un tel amour porte la déception et les questions, le doute qui surgissent en nous à la suite d'une tempête, le conduisent sur le champ de bataille pour emporter les lauriers dans une passion aveugle, née du mépris de toute l'humanité. Mais cette tension s'adoucit et des idées pacifiques doivent se présenter et le pousser comme le grand Romain à la campagne et son esprit n'est pas trop grand pour ne pas se perdre dans le désert de sable des futilités (Sandmeer von Kleinigkeiten) ».

« L'Introduction commence par un double *pizzicato* du quatuor à cordes suivi immédiatement du motif qui doit évoquer devant nos âmes l'homme en proie à des problèmes insolubles sur la terre. Ce motif se presse de plus en plus en une gradation et nous amène aux grandes idées que nous rencontrerons encore une fois à la fin : l'image de l'homme après la guerre. Liszt suit maintenant l'ordre des idées de Lamartine — ce sont toujours Carolyne et Hahn qui parlent, — mais alors Liszt se réfugie à la campagne, où après la

1. Sur Hahn, voir le IV[e] volume de la correspondance de Liszt. « Hahn se trouve dans une entière détresse. Comme c'est un très brave gaçon, honorable et délicat, je n'ai pu me dispenser de lui donner une cinquantaine d'écus. » (Liszt à Carolyne, 4 août 1857).

lutte, la question et le doute le poussent à la méditation. Cependant il sent le poids des légères robes féminines insupportablement lourd et saisit l'épée et le casque. »

« Regardons sous un autre angle la composition — c'est toujours Carolyne qui parle — nous reconnaîtrons alors un morceau d'orchestre à quatre mouvements avec une introduction, dans chacun le motif précité et développé apparaît sous de nouveaux aspects. »

On croit volontiers que ni le premier programme, ni le second également obscur et redondant ne facilitèrent la compréhension des *Préludes* mais qu'ils augmentèrent la fureur du public et de la critique de la capitale prussienne. Après la neuvième des *Préludes* [1], à Loewenberg, le 2 avril 1857 par l'orchestre du duc de Hohenzollern-Hechingen, cette deuxième version disparut aussi. Liszt commençait à voir que le programme de Carolyne barrait le chemin à son œuvre. Il chargea Bülow, son élève favori et gendre, de rédiger un nouveau programme qui parut sans signature. On y lit : « Les années d'apprentissage du jeune homme, ses impressions et ses souffrances préparent et annoncent la formation de sa conscience d'homme, l'accomplissement de sa mission dans le monde. Ces années forment une série de *Préludes* qui doivent être interprétés comme un prologue nécessaire à la vie proprement dite à laquelle l'activité libre de l'homme donne sa valeur. L'amour apparaît comme le point du jour du jeune cœur ; s'ensuit le désenchantement ; dès que les durs orages du destin dispersent et détruisent la première ivresse du bonheur, le cœur accablé, avide de consolation, se réfugie au sein de la nature, le repli sur soi-même exige la connaissance et ce relèvement qui attend impatiemment l'appel à la lutte de la vie ; ensuite il court au poste périlleux pour chercher à emporter

---

1. Müller-Reuter énumère les premières des *Préludes*, mais oublie celle de Bade et celle de Paris : Weimar, 23 février 1854 ; Berlin, 6 décembre 1855 ; Sondershausen, 3 août 1856 ; Budapest, 8 septembre 1856 ; St. Gall, 23 novembre 1856, Leipzig, 26 février 1857 ; Vienne, 8 mars 1857 ; Mayence, 9 mars 1857 ; Loevenberg, 2 avril 1857 ; Bade, 31 juillet 1865 ; Paris, 31 octobre 1869. A Weimar, Budapest, St. Gall, Leipzig sous la direction de Liszt.

Le 31 juillet 1865 eut lieu à Bade dans la salle de Conversation un concert international sous la direction d'Ernest Reyer. Au programme, fort mélangé, figuraient aussi les *Préludes* qu'Emile Richmond exaltait dans un long article de l'*Illustration* de Bade, cité par la *Revue et Gazette Musicale*, nº du 13 août 1865. Voir encore le feuilleton de Reyer dans le *Journal des Débats* lors de la seconde exécution de la *Messe de Gran* (nº du 28 mars 1886), réimprimé dans son volume *Quarante ans de musique*, publié par Emile Henriot. Paris, s. d.

glorieusement de haute lutte les prix du combat : la dignité humaine et la force humaine. »

Liszt ne se rendait pas compte que le verbiage de Bülow est à peine plus lisible que le galimatias de Carolyne.

Le 11 juin 1860, après le concert de Magdebourg où les *Préludes* furent exécutés, Liszt écrit à la princesse : « Je vous joins seulement un petit programme du concert de Magdebourg que Hans a admirablement conduit et il y eut d'un bout à l'autre un complet succès. Le nouveau programme est de la façon de M. mon gendre. » [1]

A la tête de la partition des *Œuvres complètes*, on trouve une autre préface, toujours d'après Lamartine. C'est une mise au net et la traduction en français weimarois du texte de Bülow :

« Notre vie est-elle autre chose qu'une série de *Préludes* à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? L'amour forme aurore enchantée de toute existence, mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions dont la foudre fatale consume son autel et quelle est l'âme cruellement blessée qui au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé, au sein de la nature et lorsque la trompette a jeté le signal des alarmes, il court au poste périlleux quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces. »

L'histoire des *Préludes* est un exemple ahurissant de la manière dont Liszt est contraint de dépister ses auditeurs. Envoûté par Carolyne, il fait des efforts désespérés pour créer un contact spirituel entre le poème de Lamartine ou pour mieux dire, entre le livret de Carolyne et sa musique.

Lamartine lui-même, que dit-il dans ses Commentaires sur la XVe *Nouvelle Méditation Poétique* ? « C'est une sonate de poésie. J'étais devenu plus habile artiste, je jouais avec mon instrument. Dans ce jeu j'intercalais cependant une élégie réelle inspirée par l'amour pour la campagne que Dieu m'avait donnée. »

L'ode interminable de Lamartine, avec son pathos élégiaque, avec l'apothéose de l'amour conjugal et des héros tombés sur le champ d'honneur n'évoque pas les visions multicolores des *Quatre*

---

1. La Mara : *Fr. Liszt's Briefe*, V.

Eléments. Ces quatre cantates : c'est l'univers, ses voix mystérieuses qui chuchotent, chantent, vocifèrent et entonnent. C'est encore le paysagiste, l'impressioniste et le byronien des *Années de Pèlerinage* et de *Ce qu'on entend sur la montagne*, cherchant à pénétrer le mystère de l'existence et qui exalte un panthéisme purifié, comme il le fit dans son poème symphonique d'inspiration hugolienne — par une élévation vers Dieu.

L'orgueilleuse Carolyne Wittgenstein voulait toujours dominer et d'abord le malheureux Liszt ; elle pensait que son amant devait à soi-même et surtout à elle-même, de ne pas se contenter, pour collaborateur, d'un poète dont le nom ne sonnait pas à ses oreilles avec la même résonance que celui de Lamartine. Carolyne était au courant des relations du châtelain de Saint-Point avec Frantz, de l'estime et de l'amitié dont Lamartine honorait son jeune ami. Elle savait aussi que la vaniteuse Marie d'Agoult se chauffait à la gloire du poète mâconnais. Raison de plus à ses yeux d'y mêler le nom de Lamartine. Nous avons vu que jusqu'en août 1852, comme il ressort de la lettre de Liszt à Autran, le musicien ne pensait pas à renier son inspirateur, son compagnon d'armes dévoué. Ce fut Carolyne Wittgenstein qui contraignit Liszt à cette attitude peu loyale à l'égard de Joseph Autran, d'attacher au nom de Lamartine, par raison publicitaire, une musique composée sur les poèmes d'Autran. Liszt s'exécuta par excès de faiblesse. Mais ce ne fut qu'un prétexte pour Carolyne de satisfaire sa graphomanie qui se manifestera en soixante volumes, entre autres les vingt-quatre volumes des célèbres *Causes Intérieures de la faiblesse extérieure de l'Eglise*, sans compter ses écrits publiés sous le nom de Liszt, et ses préfaces aux poèmes symphoniques. Ses idées confuses, noyées dans un terrible fatras de bas-bleu, provoquèrent la boutade malicieuse d'un homme d'esprit, relatée par une femme de lettres italienne, Dora Melégari, qui rendit visite plusieurs fois à Carolyne à Rome, dans sa retraite de la via Babuino [1]. Cet homme disait du style de la princesse : « C'est une traduction faite de l'allemand en français par un Polonais qui n'avait pas compris l'original. »

La *Bénédiction de Dieu dans la solitude* de Lamartine vibrera à jamais sur la lyre de Liszt. Mais ce fut une absurdité grossière de la princesse de superposer arbitrairement et après coup, à la musique des *Quatre Eléments*, un prétendu texte lamartinien, caricaturé

1. Dora Mélégari : *Une amie de Liszt*. Revue de Paris, 1er septembre 1897.

par elle. Soulignons qu'il ne s'agit pas de l'utilisation des thèmes d'une œuvre inédite ou abandonnée mais du détachement d'un texte évocateur et inséparable de sa musique et de la défiguration du sens d'une musique. Par son programme, Carolyne veut transformer la sempiternelle symphonie des *Flots*, des *Vents*, des *Astres* et de la *Terre* qui virent disparaître « le long torrent » des générations » en musique des pompes funèbres. Heureusement la sublime coda des *Préludes* ne se prête pas à une telle combinaison. C'est le *Chant de l'Eternité*. Comme Liszt l'écrit à Autran, en 1852, il a évoqué avec le poète marseillais les infinis horizons, il a rendu sonores les images suggérées par Autran. Et cela avec l'exactitude et la précision d'un choréodrame dont chaque note illustre quelque chose.

Nous ignorons si le poète mâconnais connaissait l'histoire des *Préludes* ; la correspondance de Liszt et de Lamartine après la révolution de février est très sporadique. Lors de son séjour en 1861 sur les rives de la Seine, Liszt rendit visite à Lamartine[1] et joua devant lui et ses invités, mais nulle part on ne trouve quelque indice que le poète ait été informé de son rôle de collaborateur malgré lui des *Préludes*. Lamartine est mort en février 1869 et ce n'est qu'en automne de la même année que Pasdeloup subit au Cirque Napoléon un échec avec les *Préludes*. Autran, mort [2] en 1874, ne sut jamais comment il avait été dépouillé de son rôle de co-auteur.

Ni à Weimar, ni ailleurs, je n'ai rien découvert de nature à prouver que les *Quatre Eléments* — avec piano ou orchestration de Conradi — furent exécutés. D'ailleurs on ne les a jamais traduits en allemand.

Après la Grande Fantaisie symphonique sur les thèmes de *Lélio* et le *Psaume Instrumental* (1835) les *Quatre Eléments* sont le premier ouvrage symphonique de Liszt [3]. Entre 1850 et 1856 quand sa lutte contre Marie d'Agoult, — la docte Diotima comme il l'appelait — atteignit son point culminant, l'énergie de Liszt n'était pas encore brisée par Carolyne Wittgenstein. D'un geste décisif, il

---

1. Voir l'article d'Edmond Texier dans le Siècle (10 juin 1861) et le journal d'Evariste Boulet-Paty, publié par M. Fleuriau de Langle : *Une audition chez Lamartine*. Les Nouvelles Littéraires, 16 février 1929.

2. Voir la lettre de condoléance de Liszt à Clemence Autran dans le IIIe vol. de La Mara : *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Fr. Liszt*. Leipzig 1904.

3. Il est impossible d'établir de quelle année date la *Malédiction* (pour piano et instruments à cordes) dont les origines remontent à 1827.

supprima la longue et triste élucubration de Carolyne et se contenta de faire transcrire en français weimarois le bref pensum de Bülow que Pierre Cornelius retraduisit en allemand. Toutefois Liszt n'osa pas jeter le défi à Carolyne et se réfuter soi-même en rétablissant le vrai titre et le véritable objectif de l'ouverture des *Quatre Eléments*. Plus tard Liszt n'en finit pas de corriger ou de perfectionner son œuvre, comme il ressort de sa lettre du 15 mars 1858 adressée à Carolyne [1].

La contradiction d'une évidence criante entre la musique et le programme des *Préludes* subsiste. On n'a jamais restitué à ce chef-d'œuvre sa vraie signification. Tous les efforts des exégètes, ignorant les origines des Préludes, n'arrivent pas à persuader l'auditeur de croire au programme carolynien et non lamartinien, dont il faut décharger l'œuvre de Liszt. Cette musique doit parler par elle-même. Mais le commentaire verbal ne doit jamais perdre de vue la suggestion mise en peinture. Liszt est le plus grand peintre musical du XIXe siècle.

Malgré certaines imperfections juvéniles, les *Quatre Eléments* mériteraient une résurrection. Mais Liszt est-il assez bien coté à Paris pour que chorales et orchestres risquent de tels frais ?

Quarante ans dura la lutte entre Carolyne Wittgenstein et Frantz Liszt dont elle voulut tout le temps entraver le génie. Plus d'une fois, elle tenta une intervention brutale dans son activité créatrice ; ainsi lors de la *Symphonie de Dante* où elle triompha, et lors de la *Sainte Elisabeth* où Liszt parfois l'emporta [2]. Avec le recul du temps, cette figure pathologique pesait comme une malédiction sur Liszt qui chercha refuge dans le sein de l'Église ; ensuite dans ce qu'il appelait sa vie « trifurquée » (Weimar, Budapest, Rome). Pour imposer sa volonté, tous les moyens étaient bons aux yeux de Carolyne, ainsi la séquestration des manuscrits de Liszt. Durant les dernières années de sa vie, elle faisait la guerre à tout le monde : l'Église, sa fille, son gendre et Liszt. Ce qui fit

1. « En toute hâte je vous écris que les parties des *Préludes* qui sont à Altenburg ne peuvent plus servir. C'est la copie de l'ancienne version faite il y a cinq ans et si la Steche (cantatrice, admiratrice enthousiaste de Liszt et de Wagner) veut absolument faire exécuter ce morceau à Leipzig, ce qui ne m'arrange guère, il faut demander les parties de Sondershausen, ou mieux, les faire copier en toute hâte à Leipzig ou Dresde. Je suis un peu contrarié que vous n'ayez pas refusé net pour les *Préludes*, qu'il n'y a absolument aucun avantage à faire exécuter à Leipzig — tout au contraire, j'y vois plusieurs inconvénients. (La Mara : *Liszt's Briefe*, IV).

2. Voir les lettres de Liszt à Carolyne. La Mara : *Liszt's Briefe*, vol. V et VI.

tenir au Cardinal Gustave Hohenlohe, frère de son gendre, ce propos peu archiépiscopal : « Ce serait une œuvre bien méritoire que de l'empoisonner. » (Lettre de Bülow à sa fille Daniela, 2 décembre 1883) [1].



Malgré l'énorme littérature sur Liszt, dont une partie considérable étudie sa technique, ce fut surtout son système harmonique qui captiva les musicologues. En effet, dès 1900, Hermann Rietsch [2], professeur à l'Université allemande de Prague, publia une analyse remarquable de l'harmonie de Liszt. Depuis, maints autres travaux ont vu le jour, parmi lesquels je ne signale que le volume d'Ernest Kurth [3] sur l'harmonie romantique où l'auteur relève les accords de Liszt : nous ne trouvons que peu d'ouvrages qui étudient ses formes, ses constructions. Sans doute ce monument qu'est la Sonate en *si* mineur inspira en 1904-1905, à Eugène Schmitz une étude qu'il appelle « herméneutique » [4], mais le nombre des travaux sur les constructions de Liszt est beaucoup plus restreint et même dans le déluge des thèses de doctorat allemands sur Liszt, on n'en trouve que deux. Si singulier que ce soit, le premier qui ait bien saisi la forme des poèmes symphoniques de Liszt, est Saint-Saëns ; tout ce qu'il a écrit en 1880 tient encore aujourd'hui. Il reste dans les généralités, mais il voit bien les contours et les proportions [5].

« Le poème symphonique, tel que Liszt l'a modelé, écrit-il, est d'ordinaire un ensemble de mouvements différents dépendant les uns des autres et découlant d'une idée première, qui s'en-

1. Hans von Bülow : *Neue Briefe*, publiées par le Comte Du Moulin Eckart. Münich, 1927. Dans les lettres de Bülow la Princesse est mentionnée sous le nom de Monsieur Floup. Dans la correspondance inédite de Marie Wittgenstein et Liszt Carolyne est désignée par les appellations de Minette, l'Abbé, l'Abbé Floup, le Chanoine. Voir : Robert Bory : *Correspondance inédite de Liszt et de la Princesse Marie Sayn-Wittgenstein*. N° Liszt de la Revue Musicale. Paris, 1er mai 1928, p. 49. — *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn Wittgenstein*. Translated and edited by Howard E. Hugo. Cambridge Massachusetts, 1953.

2. *Die Tonkunst in der zweiten Hälte des XIX. Jahrhunderts*. Leipzig, 1900.

3. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Bern et Leipzig, 1920.

4. Allgemeine Musikzeitung (Berlin), 1905. Année 31, n° 25-26. — Voir encore l'analyse d'Albert Bertelin dans le 1er volume de son Traité de Composition. Paris, 1931, p. 251 et les s.

5. Saint-Saens : *Harmonie et Mélodie*, Paris, 1885, pp. 163-164 et 166-167.

chaînent et forment un seul morceau. Le plan du poème musical ainsi compris peut varier à l'infini. Pour obtenir une grande unité en même temps que la plus grande variété possible, Liszt choisit le plus souvent une phrase musicale qu'il transforme au moyen des artifices du rythme de façon à lui faire prendre les aspects les plus divers et à la faire servir à l'expression des sentiments les plus dissemblables ». Ses remarques sur le travail thématique des *Préludes* sont également justes. « La même phrase mélodique y prend des allures tantôt amoureuses, tantôt pastorales, tantôt guerrières ; un orage se forme, grandit, éclate, s'apaise au milieu de la composition. Le tout charme l'auditoire indépendamment de toute idée poétique et littéraire et cela suffit à démontrer la fausseté de cette assertion que la musique descriptive devient incompréhensible quand on n'en connaît pas le programme et par conséquent n'est pas de la musique. Mais combien le charme est plus grand, quand au plaisir purement musical, vient s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée et attachant une idée à la musique, ce qu'elle fait quoiqu'on ait pu dire si aisément. Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu et dans le même but. Je vois bien ce que l'art y gagne, il m'est impossible de voir ce que l'art y perd » Ces dernières phrases sont la profession de foi pour la musique à programme d'un élève de Liszt.

Nous n'avons pas le temps d'entrer dans des discussions stériles concernant le caractère de la musique des poèmes symphoniques de Liszt : est-elle une musique purement symphonique ou une musique descriptive dans le sens berliozien ou même dans un sens poussé plus loin ? Les uns ne voyaient dans la musique de Liszt qu'un procédé de musique absolue, faisant abstraction de tout objectif concret. Les autres prétendaient que sa technique est soumise à des motifs psychologiques et non aux règles des traités de composition.

S'il y a eu des opinions différentes [1], voire même des camps opposés [2] depuis trente ans, la critique est unanime à reconnaître que la technique de Liszt ne porte aucune trace de construction classique, du dispositif, du développement des thèmes qu'accusent les formes de Beethoven ; pas de dualisme thématique, de déve-

---

1. Voir Joseph Heinrich : *Ueber den Sinn des Liszt'schen Programmusik*, Kempen, 1929.
2. Joachim Bergfeld : *Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen Fr. Liszt's*. Berlin, 1931.

loppement régulier, pas de périodes symétriques ; on ne peut jamais y distinguer exposition, développement et réexposition, même dans la sonate en *si* mineur. Comme Saint-Saëns l'a indiqué, il s'agit d'une forme libre, observant néanmoins certaines régularités. L'alternance ou la succession des thèmes ou fragments thématiques et motifs obéissent à un nouvel ordre, ils trahissent une nouvelle construction, basée, comme toute la technique romantique, sur l'application de la séquence et sur des transitions. Tels sont les principaux moyens de Liszt pour donner une grande diversité à ses développements. Les transitions qui relient les thèmes automatiquement, les différentes phases du travail thématique sont marquées par des transformations de thèmes, par leur séparation ou leur détachement, par leurs accouplements successifs ou simultanés, mais surtout par leur démembrement aboutissant à une désagrégation cellulaire procédé propre à Liszt. Ainsi on assiste à ce fait singulier que tout en déclarant la guerre au formalisme et en affranchissant sa construction des entraves de la symétrie imposée par les classiques, Liszt tombe dans un autre formalisme, dans une autre symétrie, fait, qu'un jour les dodécaphonistes, ses épigones dans la lutte contre la tonalité, lui reprocheront [1].

Bien entendu, s'il ne suit pas un programme, Liszt se livre à son gré au jeu des motifs. Cependant, même dans ce cas, il n'agit pas selon les règles d'un développement classique. Dans une lettre du 26 mars 1857 à son cousin Édouard [2], il explique d'une manière très intéressante sa nouvelle technique à propos de son concerto en *mi* bémol ! « Le IVe mouvement à partir d'*Allegro Marziale* correspond à la deuxième phrase de l'*Adagio*. C'est une récapitulation concentrée du rythme, déjà utilisé et rafraîchie de rythmes plus animés. Il ne contient pas de nouveau motif. *Cette manière de résumer et arrondir le morceau entier par une péroraison m'est propre* et au point de vue des formes, elle est complètement soutenable et justifiable. Les trombones et les basses prennent la seconde moitié du motif de l'*Adagio* (*si* majeur). La figure du piano qui s'ensuit n'est autre que la réapparition du motif de l'*Adagio* lancé par les flûtes et clarinettes. Le passage final n'est qu'une variante d'une forme augmentée, en majeur du motif du *Scherzo*. L'entrée du premier motif sur la pédale de la dominante accompagné de trilles, achève l'œuvre entière. »

---

1. Arnold SCHÖNBERG : *Franz Liszt's Werke und Wesen*. Allgemeine Musik-Zeitung. Berlin, 1911. Année 38, n° 24.
2. LA MARA : *Franz Liszt's Briefe*. I.

Le 24 mai 1856, Liszt écrit à Christian Lobe [1] qu'il a composé les *Préludes* sur un seul motif



tout comme le *Tasso*, d'un seul triolet. Au fond, Liszt ne dit pas de choses inexactes, seulement, à son habitude romantique, il déroute les chercheurs. *Tasso* est construit sur une vieille chanson que les gondoliers vénitiens chantent depuis des siècles, inspirée du poète italien et que Liszt lui-même développa dans le *Lento* de *Venezia e Napoli*, des *Années de Pèlerinage*. Dans son travail thématique, il utilise les derniers triolets qu'il a détachés du thème vénitien ; ces triolets, comme toute la chanson, ne sont pas de sa propre invention, fait qu'il passe sous silence. Au contraire, le motif des *Préludes*, cité dans sa lettre, est bel et bien de son propre cru ; seulement c'est un long thème initial qui débute par ce motif. Le reste du thème n'est pas tissé de ce motif, le thème poursuit librement son élan. Les *Préludes* sont une œuvre de musique à programme dont la technique n'a rien à faire avec la variation classique, voire beethovénienne. C'est une variation dramatique. Richard Wagner dont les définitions sont souvent peu claires, a défini cette fois avec une grande lucidité la différence entre la variation symphonique et la variation dramatique [2]. Pour dessiner ses caractères, Wagner recourt à la variation dramatique qui ne saurait être comparée au développement d'une sonate. Pour en illustrer la différence, il prend comme exemple le motif des *Filles du Rhin*, lequel à travers les péripéties du drame revêt les aspects les plus divers. Ces variations sont toute autre chose que les modifications de rythme, de thème et d'harmonie de la variation classique qui est tout simplement une variation thématique dépourvue de fond psychologique. Les plus audacieux changements contrapunctiques ou harmoniques ne pourraient transformer un thème autant que l'exige le déroulement du drame.

Donc d'après Liszt, les *Préludes* seraient une œuvre monothématique, issue d'un seul thème générateur duquel dérivent tous les autres, même celui de l'amour, peut-être le plus beau de tous les

1. La Mara : *Liszt's Briefe*, VIII.
2. *Eine Mitteilung an meine Freunde*. 1849.

thèmes des *Préludes*. Si Liszt a dérivé tous ses thèmes d'un seul thème générateur, pourquoi ce thème devrait-il sa naissance à d'autres combinaisons ? Ceux qui voudraient voir à tout prix dans le dispositif d'un poème symphonique de Liszt, une forme de sonate, diront tout de suite qu'il s'agit d'un second thème servant de contraste ; nous nous trouvons donc en face d'une forme bithématique et, par conséquent, d'une sonate. Les partisans de l'unique thème générateur cherchent la solution du problème dans la notion d'une dérivation contrastante (kontrastierende Ableitung). Cette dérivation semble être si conséquente que même les figures d'accompagnement nous apparaissent être déduites systématiquement du thème générateur ou de ses dérivés dont elles forment des sortes de sous-produits. Joseph Heinrich, dans son étude sur la musique à programme de Liszt, a recherché les motifs originaires de tous les thèmes des *Préludes*, démontrant avec une grande ingéniosité — même quand il n'est pas convaincant — le travail combinatoire de Liszt, surtout la désagrégation de certains accords, leur transformation, leur décalage rythmique.

Les motifs des *Préludes* ont entre eux un rapport organique et montrent les différents visages du thème générateur. Ceux des *Quatre Eléments* sont également dérivés, mais puisqu'il y a quatre cantates, il y a des thèmes ou épisodes indépendants. Cependant, comme les sujets des quatre poèmes d'Autran, ils sont aussi apparentés. Ainsi on peut expliquer la cohérence thématique de l'ouverture des *Quatre Eléments* transplantée dans les *Préludes*. Cet apparentement n'est souvent que visuel, vu la teneur opposée des thèmes dérivés que le terme « dérivation contrastante » ne justifie pas toujours psychologiquement.

Une conclusion générale s'impose à l'étude des *Préludes* et aussi d'autres poèmes symphoniques de Liszt : l'expression d'un processus psychologique par un travail thématique ne se contredit pas si le développement est subordonné au dessin psychologique. Ainsi Liszt unit les deux variations définies par Wagner, la symphonique et la dramatique dans une variation psychologique, ayant toujours un objectif concret, spirituel ou matériel. Ses développements ne se forment pas selon les règles du travail combinatoire harmonique ou structurel, mais selon la conduite du drame ou de l'action, d'une peinture, ou du jeu mouvant d'un paysage. Que la musique de Liszt exprime un tableau ou un poème, elle représente toujours un mouvement. Les *Préludes* en sont l'exemple le plus éloquent.

***

Champion intrépide de « la musique de l'avenir », Pasdeloup ne fut point découragé par les sifflets qui accueillirent au Cirque Napoléon le Credo de la *Messe de Gran* en 1866. Trois ans plus tard, le 31 octobre 1869, il inscrivit *Le Prélude* (sic) au programme du IIIe Concert Populaire, en réimprimant tout le verbiage de Carolyne-Bülow comme un « fragment des *Méditations Poétiques* de Lamartine ». On envisageait dans un état d'âme belliqueux cette première qui allait annoncer qu'enfin Liszt aurait sa place de créateur sur les programmes parisiens. Le parti Liszt commençait à s'organiser : il y avait Saint-Saëns, Francis Planté, Léon Gozlan, Émile Ollivier, mais ils n'étaient pas encore assez nombreux. D'un autre côté, plus militante et méchante que jamais, la déséquilibrée Daniel Stern (Marie d'Agoult), alors collaboratrice de la *France Musicale* de Marie Escudier, sa coterie et son gendre, le marquis Guy de Charnacé ; celui-ci était le grand juge dans la même revue et, en 1866, inspiré par sa belle-mère dans le journal d'Émile Girardin, *La Liberté*, il avait exécuté la *Messe de Gran*. Belle-mère et gendre, plus habiles qu'en 1866, se gardèrent bien de prendre la plume eux-mêmes, pour éreinter les *Préludes* ; ils laissèrent ce geste à leur collègue Albert Hote, dûment instruit par eux (n° du 7 novembre 1869). Hote renouvelle cette dissertation doctorale et stupide qu'avait rédigée cinq ans auparavant Marie d'Agoult et que Liszt, dans une lettre du 17 novembre 1864, avait démentie point par point. Déjà le titre irrite le critique : « Le mot *Prélude* pris musicalement, a une toute autre signification. C'est donc exposer le public à se méprendre sur la forme du morceau soumis à son appréciation. Le sous-titre poème symphonique n'est pas des plus heureux. Poème a quelque chose de présomptueux qui indispose involontairement contre l'auteur et son œuvre ». « L'interminable légende à la Wagner » (le programme de Carolyne-Bülow) suggère au critique cette question « pourquoi obliger le public à recourir continuellement à un texte, pour comprendre le sens de la musique, qu'on lui fait entendre, et ne lui laisser aucune initiative d'interprétation. C'est paraître douter de son intelligence et il s'en fâche quelquefois. » Hote admet que la musique de Liszt renferme quelques idées saillantes, vraiment belles, mais « à part la première qui est suffisamment développée, toutes les autres restent à l'état d'ébauche, aucune ne nous a paru prendre une forme définitive qui la rendît sensible, nettement perceptible pour l'auditeur. Ce

qui abonde en revanche et dénote un habile praticien, ce sont les hardiesses des transitions harmoniques, les modulations imprévues, quelquefois d'un bel effet, mais venant brusquement rompre le charme, excluant toute suite dans les idées et ayant de plus le désavantage de faire perdre tout sentiment de tonalité. » Le critique déplore surtout que Liszt, après avoir déchaîné « toutes les sonorités les plus formidables (cuivres, grosse caisse, cymbales), fasse tout tourner, tout éclater et les *Préludes* finissent alors par une véritable bacchanale qui n'a été du goût de personne ». Hote aurait pu prétendre également que cette bacchanale était celle... de *Tannhäuser*.

J. Weber, le feuilletoniste du *Temps* (9 novembre 1869) proteste contre un prétendu lien entre l'œuvre de Liszt et « la musique de l'avenir ». « Le Prélude (*sic*) appartient à la musique du passé, à la musique pittoresque et descriptive dont le Messie fut Berlioz, et qui est condamnée par le vrai Wagner, celui de l'Opéra et Drame et des *Maîtres chanteurs*. Pour Weber, la première partie est la meilleure. « L'orage dure peu, fort heureusement, car il est très violent ». Contrairement à Hote, Weber trouve « le final très vigoureux et d'une puissante sonorité, par malheur il y a un motif que l'auteur développe beaucoup et qui manque de grandeur et de nouveauté. Liszt — continue Weber — a dû inévitablement faire quelques mécontents, c'étaient deux siffleurs et quatre ou cinq chutteurs. Qui les avaient payés ? Leurs protestations furent chaque fois étouffées par de très nombreux et très chaleureux applaudissements. La partie saine du public a pensé avec raison qu'on ne saurait admirer sans réserve une telle œuvre mais qu'elle n'en est pas moins une production remarquable dont les grandes qualités et les nobles aspirations peuvent faire excuser les singularités et les défauts ».

Tous les critiques se rapportent à Lamartine, aucun n'avait découvert la fausse citation de Lamartine, mais Gustave Chadeuil réimprime le programme dans *le Siècle* et s'écrie : « Oh pathos, tirade creuse d'un rêveur, amoureux de la forme en dépit du fond, du mot au détriment du sens. Oh Phœbus ! Oh, Galimatias, le mystique de Liszt s'est tiré comme il a pu, (9 novombre 1869). La *Revue et Gazette Musicale* (7 novembre 1869) trouve « l'*Allegretto Pastorale* d'une rare fraîcheur, mais les orages du cœur et de la lutte, vides, ténébreux, fatigants à écouter. Il y a cependant quelques beaux passages dans la péroraison. L'ensemble de l'œuvre est moins quintessencié et moins chargé qu'on n'est en droit de l'attendre d'un Liszt, l'orchestration même en est originale.

Applaudissements et sifflets ont alterné pendant quelques minutes ». Le compte rendu du *Ménestrel*, de la plume d'Amédée Boutarel, futur esthéticien de l'œuvre de Liszt, est également favorable.

Ces spécimens de la critique contemporaine montrent que le goût du public parisien commençait déjà à évoluer en faveur du maître, mais cette évolution fut très lente. Si en 1886, lors de son dernier séjour à Paris, il y eut un rebondissement d'intérêt pour ses œuvres et si les *Préludes* firent leur réapparition sur le programme de Colonne, Berlioz et Wagner dominaient. Un groupe antilisztien se forme : Ernest Reyer (qui avait dirigé les *Préludes* à Bade en 1865) par blessure d'amour-propre, Vincent d'Indy, submergé dans le wagnérisme, et Théodore Dubois qui, porté par le caprice du destin au fauteuil du Conservatoire, proclame que Liszt est « un génie de second ordre » (*Musica*, n° Liszt, 1911). Mais trois maîtres : Debussy, Fauré et Ravel font profession de foi pour Liszt. Les *Préludes* en sont une excellente occasion... Avec la fine sensibilité et la lumineuse clarté de son génie, Fauré saisit les beautés de l'œuvre :

« Le programme, les *Préludes* de Liszt le déroulent constamment saisissable, avec un ordre, une clarté, une intensité d'expansion et une maîtrise suprême par le développement et les transformations des deux thèmes principaux, noblement éloquents dans leurs expressions premières, dramatisés ensuite et mouvementés jusqu'au tumulte pour ramener au charme paisible de l'églogue, et enfin emportés de nouveau jusqu'à l'éclat d'une vaste péroraison héroïque et triomphale écrite en traits de feu », (*Le Figaro*, 2 novembre 1903)[1].

Émile Haraszti.

---

1. Lors de cette reprise des *Préludes* par Chevillard chez Lamoureux dont parle Gabriel Fauré, Amédée Boutarel, apôtre de Liszt en France, écrit dans le Ménestrel (8 novembre 1903) qu'il y a dans les *Préludes* un motif d'une suprême élégance qui se transforme en Allegro triomphal. C'est la phrase de la *Favorite* « Idole si douce si pure »... Par contre le grand air final de *Lucia* n'est autre chose qu'un chant hongrois que Liszt a ouvragé dans sa XII[e] Rapsodie, mettant toute son âme et tout son cœur dans ce travail de transcription d'un air naturel de son pays ». Les deux affirmations de Boutarel sont de pure fantaisie.

— Je me fais un agréable devoir de remercier de leurs précieux conseils MM. Chesnier du Chesne, spécialiste de Lamartine, Anthony Pacini, bibliothécaire à Marseille et mes amis dévoués M[lle] B. Paillard, MM. Antoine Bourdat et Charles Chassé.

LA MUSIQUE D'ORGUE EN ANGLETERRE AVANT LA RÉFORME

Lorsque nous parlons de pré-Réformation en anglais, nous nous servons d'un terme si général et si étendu qu'il pourrait facilement donner une fausse idée sur l'énorme quantité de musique inconnue (que nous pourrions comparer à la partie submergée d'un iceberg), que constitue la musique anglaise de cette époque.

En tant que nation il est incontestable que nous sommes insulaires : la plus grande partie de nos traditions se cache sous la surface, et c'est le plus souvent avec un dédain glacial que nous parlons des nobles efforts de nos musiciens d'alors, au moment où ils s'essayaient à rivaliser avec les compositeurs étrangers. Les historiens qui ont décrit les premières œuvres anglaises d'orgue ne nous communiquent guère leur appréciation, et cela est injuste. Pourquoi des compositeurs tels que Allwood, Burton, Coxsun, Farrant, Kyrton, Preston, Redford, Rhys, Shelbye, Shepherd, Strowger, Tallis, Taverner, Thorne and Wynslate — sont-ils tout juste mentionnés en passant ?

Il est vrai que peu de cette musique a été transcrite et publiée à notre époque, que parmi les compositeurs que je viens de nommer huit au moins sont presque inconnus. Seules les œuvres de John Redford ont une édition complète de nos jours. Et pourtant, les problèmes posés par cette musique sont moins complexes que ceux présentés par l'immense quantité de documents de musique religieuse vocale à l'époque des Tudor. Au lieu des centaines de manuscrits dispersés non seulement dans nos grandes bibliothèques publiques et privées, mais également dans nos villes épiscopales disséminées dans toutes les parties de l'Angleterre, nous trouvons seulement une poignée de manuscrits qui contiennent des extraits authentiques de musique pour orgue de la période des Tudor. Il y en a quatre au British Museum et un au collège de Christ Church

à Oxford. En dehors de quelques fragments, on peut donc compter ces sources sur les cinq doigts de la main : (Royal Appendix 56, Add. Ms. 15233, Add. Ms. 29996, Add. Ms. 30513 — et, à Oxford, Christ Church Ms. 371).

Il semble que la musique contenue dans ces manuscrits a été rassemblée à Londres, et utilisée à la cathédrale de Saint-Paul, bien que plusieurs des compositeurs que je viens de citer aient vécu et travaillé en province. Nous savons par exemple que Shelbye était organiste à la cathédrale de Canterbury, que Thorne était natif d'York, et que Shepherd passa la première partie de son existence à Oxford. Il semble donc que les manuscrits que je viens de mentionner sont, à l'heure actuelle, les seules preuves qui nous restent d'une floraison d'organistes-compositeurs de cette époque : floraison dont l'éclat a dépassé de beaucoup celui des quelques preuves que nous possédons encore maintenant et qui ont été précédées par d'autres œuvres, dont nous avons perdu la trace.

Il est très probable que beaucoup de musique d'orgue fut écrite avant 1525, mais rien ne survécut à l'esprit de destruction qui était si répandu pendant la Réforme, ni aux ravages accomplis pendant les siècles suivants. Donc, lorsque nous parlons de la musique d'orgue de l'époque qui précéda la Réforme, il s'agit seulement d'une période d'une vingtaine d'années comprise à peu près entre 1525 et 1545. Cependant ce qui nous reste suffit pour nous permettre de nous rendre compte de l'importance qu'avait la musique d'orgue dans la liturgie : je pense au rituel de Sarum (Salisbury) qui dès le XIIIe siècle était comparé au « soleil dans le firmament dont les rayons répandaient leur lumière sur d'autres églises ». Il vaut la peine d'insister sur ce point puisque nous trouvons que même les clercs des collèges d'Oxford (qui faisait partie du diocèse de Lincoln) étaient tenus par serment de suivre le rituel de Salisbury.

Il s'ensuit que les mélodies du plainchant sur lesquelles est basé le répertoire d'orgue, se retrouvent toutes dans les Graduels, Antiphonaires et Hymnaires dont on se servait dans les églises et les cathédrales du sud de l'Angleterre. C'est à tort qu'on intitule souvent ces musiques « fantaisies pour orgue », appellation qui, inévitablement, donne l'impression de compositions sans forme et, pour ainsi dire, improvisées. Puisque le compositeur devait avoir recours au plainchant (généralement indiqué en notes d'égale durée) ces morceaux étaient forcément construits sur la mélodie entière. En d'autres termes, la forme de ces pièces était déterminée par la longueur de la mélodie originale et le choix des notes mesurées

dont on se servait pour remplacer les neumes originels. Dans les cas où le service était célébré avec une grande solennité, le temps supplémentaire dont on disposait devait être rempli par l'organiste. A l'occasion d'une cérémonie importante, l'organiste avait la permission de jouer l'antienne après le psaume, lorsque le chœur l'avait déjà chantée précédemment. Les deux versions de l'antienne *Lucem tuam* par John Redford peuvent servir d'exemple, puisqu'on y trouve le cantus firmus de l'un en carrées, tandis que l'autre est en rondes. Puisque la valeur de la carrée était sujette à moins de variations qu'elle n'a été depuis, il s'ensuit que la première version de l'antienne de Redford devra prendre deux fois plus de temps à jouer que la deuxième. Il semble donc que le compositeur pouvait se servir de ses connaissances techniques pour les ajuster exactement aux nécessités du moment. De même que l'organiste pouvait changer l'ordonnance du service pour les jours de fête, en substituant un verset d'orgue à la version chorale de l'antienne, de même il pouvait exécuter les vers alternés des hymnes de telle façon que les chanteurs pussent de temps en temps respirer et méditer sur la signification des textes sacrés. Le même principe d'alternance était appliqué à la musique de la Messe et de temps à autre au Magnificat et aux Psaumes. L'organiste jouait aussi les offertoires, mais il devait attendre que le prêtre ai chanté la première phrase du plainchant, avant de jouer ce dernier comme un cantus firmus. C'est pourquoi l'offertoire pour orgue *Justus ut palma* commence par le motif initial de l'*ut palma*. De même *Precatus est Moyses* commence à *Moyses* et *Felix Namque* à *namque*. On trouve même que lorsque l'offertoire était devenu séculaire ou du moins avait été converti en un genre para-liturgique (dont on trouve les meilleurs exemples dans les versions de Farrant et de Preston), l'organiste commençait encore au point consacré par la tradition liturgique : c'est-à-dire après l'intonation.

Par conséquent, c'était à ces moments de la liturgie que la collaboration de l'organiste était bienvenue : à savoir à l'antienne, à l'offertoire, à l'hymne, et pendant l'Ordinaire de la Messe. On doit cependant reconnaître qu'on trouve de temps à autre un exemple de graduel *(Haec Dies)*, de communion *(Beata viscera)*, de séquence *(Fulgens praeclara)* traité de cette façon : mais ses exemples sont si rares qu'ils étaient probablement en usage seulement à Pâques ou Noël. Nous ne pouvons pas savoir de nos jours si la musique d'orgue ajoutait de la dignité au sentiment d'adoration ou bien causait de la distraction aux fidèles. Nous pouvons seulement

espérer que l'on considérait l'orgue avec respect et estime. Si nous en croyons les remarques de John Case (écrivain d'Oxford) nous voyons que l'attitude des fidèles changea au XVIe siècle.

« Verily I do in no wise allow that men at the reading of the chapters should walk in the body of the church, and when the organ play, give attentive heed thereunto. »
(« Je ne permets vraiment pas aux hommes de marcher dans l'église pendant la lecture des textes sacrés, alors qu'ils se tiennent tranquilles lorsque l'orgue joue. »)

Le genre d'orgue dont on se servait, ainsi que sa dimension et l'étendue de son clavier dépendaient surtout de l'usage qu'on en faisait ainsi que de la grandeur de l'édifice. Un orgue positif de quelques jeux suffisait aux besoins d'une petite paroisse ou à la chapelle d'un collège. Un instrument plus grand et plus puissant devenait nécessaire dans une cathédrale ou une abbaye. Il est douteux qu'on se soit servi de l'orgue de régale ou du « portatif », sinon dans les processions. Dans ce cas, on s'en servait pour doubler le chant plutôt que pour improviser ou jouer les répons. La musique d'orgue que nous connaissons était spécialement destinée à être exécutée sur de plus grands instruments, puisqu'elle était souvent écrire à quatre parties et par conséquent demandait une plus grande réserve musculaire chez les souffleurs. De même l'étendue des notes allait du *do* 8 pieds jusqu'au cinquième *sol* vers le haut, étendue égale à quatre octaves et une quinte. A cause d'une erreur de transcription d'une œuvre de Redford, on croyait que la basse de l'orgue s'étendait jusqu'au *la* en dessous du *do* de 8 pieds. On a découvert depuis qu'il n'en était pas ainsi.

Nous possédons une telle abondance de preuves documentaires sur ces instruments et leurs relations avec la liturgie (preuves qui doivent nécessairement être prises en considération si nous voulons estimer à sa juste valeur la musique écrite pour ces instruments), que nous oublions souvent de réaliser les qualités personnelles des organistes. Il y en avait cependant bon nombre dont l'existence a été parfois aussi curieuse que celle de certains compositeurs du XIXe siècle. John Redford qui était organiste et aumônier de la cathédrale de Saint-Paul jouissait d'une popularité due, sans doute, à sa bonté envers ses élèves et à l'intérêt musical qu'il faisait naître en eux. Un certain Thomas Tusser nous raconte dans son ouvrage *One Hundred Points of Good Husbandry* comment (grâce à l'amitié de Redford) on l'accepta dans le chœur de Saint-Paul :

But mark the chance, myself to vance,
By friendship's lot to Paul's I got
So found I grace a certain space
Still to remain.
With Redford there, the like nowhere,
For cunning such and virtue much
By whom some part of music's art
So did I gain.

Redford pensa même à un de ses enfants de chœur dans son testament. Il était certainement au courant des méthodes brutales employées par certains collègues peu humains et l'on peut se rendre compte de son esprit par un petit poème écrit sur les enfants de chœur qui apprenait à chanter d'après la musique :

He plucketh us by the nose, he plucketh us by the hawes,
He plucketh us by the ears with his most unhappy paws,
And all for this peevish pricksong, not worth two straws,
That we poor silly boys abide such woe.

Il nous tirait le nez, il tirait nos habits,
Il nous tirait les oreilles avec ses sales mains,
Et tout ça pour de malheureux airs de rien du tout,
Que nous pauvres garçons souffrons tant de peine.

Tous les organistes n'étaient pas aussi aimables que Redford. La plupart dirigeaient les enfants à la baguette. Il y en avait même qui les enchaînaient. Un enfant de chœur du nom de John Stubs qui, le jour de Noël, prêcha un sermon tandis qu'il jouait le rôle d'un évêque de la cathédrale de Gloucester déclara que :

« Si un élève de la maîtrise chante faux, on lui tire les oreilles et on le bat copieusement. »

On trouve dans les registres du collège de Magdalen à Oxford la description des exploits de John Shepherd qui y était organiste pendant un certain nombre d'années. Il alla à Malmesbury semble-t-il afin d'y trouver de nouveaux enfants pour le chœur. Il trouva un misérable petit, le ligota et le tira jusqu'à Oxford, acte cruel qui n'améliora pas la renommée du collège. De plus, quand Shepherd arriva au village de Faringdon, il se vanta aux habitants d'être le plus important personnage après le Président du Magdalen College. Et ce fut à cause de cela que le véritable vice-président du collège (qui n'était pas à Faringdon à ce moment) fut sévèrement réprimandé. Malgré cela, Shepherd se livra à d'autres excentricités de ce genre durant la même année et fut en conséquence frappé d'une amende. Dans ces circonstances il quitta Oxford pour être engagé à la Chapelle Royale.

Il ne semble guère probable (selon Yvonne Rokseth) que les

organistes anglais aient contribué par leur technique à augmenter la valeur de l'école européenne d'orgue, au commencement du XVI[e] siècle. Cette assertion, qui équivaut à une accusation d'insularité, est malheureusement vraie, car il en ressort que les organistes anglais se sont servi de la technique du continent, sans offrir grand chose en échange. Les plus simples exemples de la manière dont on se servait du plainchant ne sont pas très éloignés, en tant que musique et liturgie, de la « discant clausula » des organa de Paris des XII[e] et XIII[e] siècles. Le plainchant mesuré du ténor et la partie supérieure plus ornée et mobile était l'attrait principal des « organa » vocaux du Moyen Age, ainsi que de la véritable musique d'orgue de la Renaissance. Même dans de simples exemples de la Renaissance, une voix additionnelle ou deux apparaissent aux cadences et peuvent être considérées comme une des premières indications de la liberté avec laquelle se meuvent les parties, et qui préfigure si bien le caractère de la musique de clavier des époques suivantes. Lorsqu'apparut une troisième partie qui servait d'alto ou de ténor simultanément, il y eut un changement de titre et de notation : au lieu de *Christe qui lux es* nous trouvons « *Christe qui lux* with a mean » (avec une partie de milieu) ; et pour *Verbum supernum* nous trouvons également « *Verbum supernum* with a mean ». Cette partie du milieu était partagée entre la main droite et la main gauche, ce qui était indiqué par le transfert des notes d'une portée à l'autre. On ne pouvait pas utiliser ce moyen lorsqu'on se servait de la portée à douze ou treize lignes, bien que cette partie du milieu se distinguât des deux autres, par les notes noires en usage pour cette notation. C'était vraiment la notation noire et non pas, comme on l'avait pensé parfois, un remplissage fortuit de quelques notes.

La partie du plainchant est généralement écrite en notes carrées ou en rondes. On trouve plus rarement les valeurs ternaires, mais, afin d'apporter plus de variété au contour mélodique dicté par le plainchant même, l'organiste avait recours à des fioritures. Parfois le plainchant est si absorbé dans l'étoffe ondoyante des autres parties qu'on pourrait excuser l'observateur un peu distrait de penser qu'il n'y en a pas, ou que, s'il y en a un, il est différent de celui qu'on attendait naturellement. De même que de cette méthode de fioritures, l'organiste se servait aussi de cette technique de faux-bourdon dont les organistes-compositeurs anglais avaient la spécialité. Une fois encore, nous trouvons que ces organistes ont intégré l'essence de la technique étrangère du faux-bourdon qu'on

attribue généralement à Dufay et à ses contemporains. La différence principale était que les compositeurs continentaux se servaient d'un faux-bourdon pour créer un effet harmonique, tandis que les organistes anglais s'en servaient pour varier leur ligne mélodique, ce qui consistait à doubler la mélodie originale à la tierce inférieure ou à la sixte supérieure. L'emploi de ces intervalles n'était pas plus rigide que l'accord du premier renversement dans de nombreux exemples de faux-bourdon vocaux. Ce style était en usage si couramment que n'importe quel auditeur, qu'il fût musicien ou non, pouvait le nommer en l'entendant. On trouve dans une vieille chronique londonienne un compte rendu de procession en l'année 1531 où l'auteur décrit les divers chœurs qui y prenaient part :

« ... next came ye blake fryars with their cross and every friar a cope, singinge the litany with faburden. ...after them came Paul's choir, every priest and clerck had a cope with all their residentaries in copes, singing the litany with faburden. »

(« .. et à la suite venaient les chanteurs de la cathédrale de St. Paul, chaque prêtre et chaque clerc portait son chasuble, et tous chantaient la litanie à fauxbourdon ».)

Il y avait une pratique importante dont se servaient les organistes anglais aussi bien que les continentaux, qui était l'usage d'alterner le chœur et l'orgue. Le principe en a déjà été expliqué à propos des hymnes, et on remarquera que les versets d'orgue sont pour la moitié du nombre total des strophes. *Verbum supernum* a six strophes et la version du manuscrit de Redford en possède trois. Le chœur chantait les strophes 1, 3 et 5, et l'organiste se chargeait des strophes 2, 4 et 6. Ce simple système alterné se voyait employé aussi pour le *Te deum laudamus*, et les copistes de l'époque notaient occasionnellement en marge le nombre correct des strophes à exécuter sur l'orgue. Ainsi trouve-t-on écrit en marge du *Te Deum* d'Avery Burton les mots : « un verset de trop ». Il aurait dû y en avoir seize, au lieu de dix-sept. On trouve dans les manuscrits de Winsem, Sagan, Buxheîm et Buchner, et dans les collections imprimées d'Attaignant (toutes antérieures à l'école anglaise de l'orgue) la présence de versets pour l'ordinaire de la Messe qui n'ont qu'un seul équivalent dans la musique anglaise. En dehors de quelques fragments de Messes d'orgue, il y a un exemple par le compositeur Philip ap Rhys (du pays de Galles) qui est presque complet. Malheureusement on l'ignora pendant des siècles, et même sa mention dans le catalogue du British Museum manque lorsque nous cherchons cette forme si bien connue dans l'ancienne

liturgie. Les trois mentions du catalogue des manuscrits de musique du British Museum (cote 29996), c'est-à-dire les numéros 39, 40 et 41 donnent chacune : *Gloria in excelsis* (anonyme) ; Offertoire *In die Sancte Trinitatis* (Rhys) ; « Partie d'une Messe qui commence par le *Sanctus* » (Philip ap Rhys).

Mais, en regardant le manuscrit même, nous trouvons que le *Gloria* est suivi par le titre *Credo*, bien que la musique pour cette partie n'ait pas été composée. Il y a cependant deux pages blanches et c'était probablement l'intention de l'organiste de revenir en arrière et de compléter la Messe. Ensuite vient l'Offertoire, qui fait partie intégrante de la Messe d'orgue et qui était en usage jusqu'à l'époque de François Couperin le Grand et de Nicolas de Grigny. La mélodie de cette version correspond à l'offertoire pour le Dimanche de la Trinité, *Benedictus sit Deus Pater*, et de même que les autres offertoires que nous avons examinés, il commence après l'intonation du prêtre. Après cela, et toujours en bon ordre pour l'exécution liturgique, nous avons le *Sanctus* avec le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Le *Credo* n'existe pas et le *Kyrie* semble manquer. Mais si nous regardons ce qui précède le *Gloria* nous remarquons cinq versets intitulés *Deus creator omnium* qui ne correspond pas à l'hymne *Deus creator* qui a toujours quatre versets d'orgue. Qu'est-ce que nous avons ici dans les cinq versets d'orgue ? C'est en effet le *Kyrie Deus creator omnium*, trope anglais dont la mélodie est équivalente à *Jesu redemptor omnium* dans le Kyriale romain. Il s'agit de neuf invications, dont quatre chantées et cinq jouées. Voici donc le seul exemple d'une Messe d'orgue anglaise qui ait survécu. Le système de strophes alternées est assez différent de celui employé par les compositeurs français et allemands pour nous faire conclure que nos organistes de l'époque Tudor étaient aussi insulaires à ce sujet qu'a tant d'autres. Dans le même manuscrit, il y a deux séries distinctes d'hymnes « alternatim », et il est à remarquer de nouveau qu'elles ne sont pas mises au hasard mais dans l'ordre de l'année fixée par l'Église. Cet ordre est peut-être plus apparent dans la seconde version que dans la première, bien qu'elles commencent toutes deux à l'Avent. La deuxième série s'arrête à l'hymne du Carême *Ecce tempus idoneum*, mais il en reste assez pour démontrer que l'intention du compositeur était de faire une cycle complet des hymnes. Ce compositeur est malheureusement anonyme.

Il faudrait faire une étude spéciale pour comparer les organistes anglais avec les organistes continentaux. On ne pourra le faire que

quand on aura pu prendre connaissance de tout le répertoire anglais comme on peut le faire pour les compositions françaises, espagnoles et allemandes.

Il est regrettable que l'Angleterre soit en retard pour ces questions, car les historiens musicaux semblent tomber toujours dans les mêmes erreurs, par exemple en comparant éternellement les œuvres des anciens organistes espagnols avec ceux de l'époque des virginalistes du temps d'Élizabeth. Cabezon, pour ne citer qu'un seul compositeur, avait une bien plus grande réputation comme organiste que comme exécutant sur le virginal. Son œuvre devrait par conséquent, être comparée à celui des organistes de la première période des Tudor, puisqu'ils se partageaient le même répertoire de plainchant (avec quelques légères différences) et écrivaient une musique qui certainement était destinée à l'usage liturgique.

Bien que nos organistes ne fussent pas très considérés par les visiteurs étrangers qui venaient à la cour d'Henry VIII (spécialement par le secrétaire de l'ambassadeur de Venise) et malgré le manque de pédales des orgues anglais de cette époque, il ressort clairement, d'après les compositions qu'ils nous ont laissées, qu'ils étaient capables d'écrire des œuvres brillantes et heureuses. De plus, cette courte période de 1525 à 1545 fut si bien utilisée et ordonnée que son influence se fit sentir dans la musique d'orgue pendant de nombreuses années, certainement jusqu'à Thomas Tomkins, l'illustre organiste de Worcester, au milieu du siècle suivant.

Denis STEVENS.

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX D'ANDRÉ TESSIER

Je prétends m'acquitter ici d'une dette. Je souhaite simplement que cette bibliographie soit digne de son objet ; je serai reconnaissant à qui m'en signalera les lacunes. André Tessier fut pour moi un parfait ami et conseiller. Je n'oublierai jamais qu'à la veille de sa mort, en ses derniers instants de lucidité, il s'inquiétait encore de mes projets de voyage, une mission en Afrique lui semblant de ma part une folie. Bien qu'il encourageât certaine fantaisie dans mes recherches, et qu'il s'en amusât, il ne manquait jamais d'en marquer ironiquement les points douteux ; de même exerçait-il une sévère censure sur la forme de ce que je publiais. On sait quel soin lui-même apporta à ce qu'il écrivit. Il avait de la musicologie une idée à la fois très exigeante et combien libérale. Il s'en est expliqué à diverses reprises. Autant le dépouillement d'archives, l'ingéniosité déployée pour l'établissement des faits et pour les dater, et, plus encore, la publication rigoureuse des textes constituaient à ses yeux tâches et qualités essentielles du musicologue, autant ce que chacun disait de la musique, et la façon dont il le disait, lui paraissait mériter notre attention. Il aimait par-dessus tout la musique, et rien de ce qui pouvait la concerner, aucun essai, fût-il maladroit, d'en parler ne lui était indifférent.

Nous avions en commun une admiration pour le double rôle que Romain Rolland avait joué, et comme historien de l'opéra et de la musique ancienne, et comme initiateur aux problèmes que se pose la musicologie. En tant qu'historien lui-même du XVIIe siècle et de l'opéra, Tessier ne manquait jamais de rapporter à Romain Rolland le revirement qui s'était produit, en plein wagnérisme, en faveur de l'ancien opéra, aussi bien italien que français ou anglais ; il lui savait gré également d'avoir fait revivre nombre de musiciens inconnus ; de même qu'à Brahms d'avoir publié l'œuvre

de clavecin de Couperin. Il n'est pas jusqu'aux prises de position esthétique, aux préoccupations extra-artistiques de Romain Rolland, qui ne lui paraissaient respectables, dignes d'intérêt, et comme impliquées dans la mission de combat que ce musicologue s'était donnée. Nous en parlâmes souvent, et d'autant plus que je projetais alors un ouvrage sur Romain Rolland musicien, dont il suivait avec curiosité la première élaboration, — et que je n'écrivis pas. Un point en particulier l'avait touché au vif, et c'est pourquoi je mêle aussi indiscrètement à son souvenir ma propre personne : la profonde expérience que nous pouvons avoir d'une musique, au prix de quelle infidélité à cette expérience, sinon, au prix de quelle obscurité de pensée, de quel embarras d'expression parvenons-nous à la traduire. Devant lui se dessinait le destin de qui ne veut pas que colliger de simples faits d'histoire mais tâche à pénétrer le secret de chaque art, à définir en quoi il réside, mettant ainsi à l'épreuve son habileté d'écrivain. Musicologue, historien de l'art, curieux de littérature, il avait été à même d'analyser trois modes d'expression dissemblables et d'en percevoir les règles et les limites respectives. Certaines circonstances toutefois avaient fait franchir ces limites. Il reconnaissait que le dessein d'un Couperin n'avait pas toujours été « d'un pur musicien » ; il le laissait entendre même de toute la musique française. Il s'était suffisamment attaché au problème de la représentation de l'opéra, pour y voir non plus une juxtaposition quelconque, encore moins une mobilisation et une mise au pas de plusieurs arts, mais une porte largement ouverte à des possibilités inconnues de chacun d'eux ; c'est ce que Tessier appelait voyager au « pays d'opéra ». Mieux qu'aucun autre historien, et qu'aucun théoricien, il avait établi dans quelle mesure les différents arts avaient tiré profit de leur participation à l'opéra ou au ballet. C'était tout reprendre au rebours de ce qu'avait conçu Wagner.

Une question, assez proche somme toute, le préoccupait : dans l'interprétation de la musique ancienne, comment allier la fidélité au texte, au style de cette musique, avec le contraire d'une restitution archéologique. D'où suivait-il tous les concerts où, indifféremment, artistes réputés et artisans spécialisés dans cette musique l'exécutaient. Mais il n'écoutait pas que celle-ci. Lui qui, dès 1912, et ce n'était pas si commun à cette époque, s'était épris de l'œuvre de Ravel, avait à cœur d'être au courant de la nouvelle musique, et même de toute la production contemporaine, quelles qu'en soient les tendances. L'historien l'emportait chez lui ; par souci d'équité,

il avait pris à charge de rendre compte d'œuvres qu'aucun d'entre nous, à la *Revue musicale*, n'aurait daigné écouter. Certain que nous saurions défendre les têtes de chapitre de la musique contemporaine, il s'attribua la tâche la plus ingrate. Je n'ai pas cru devoir rejeter de la présente bibliographie autant de témoignages, moins de l'indulgence de Tessier que de son respect à l'égard de qui pratique honnêtement le métier. Il mettait plus de malice à parler tout ensemble, dans la même revue, de Max Reger et d'Erik Satie, louant celui-ci, accablant celui-là. Mais personne n'a dit, de manière plus concise et avec autant d'autorité, combien Richard Strauss, utilisant des pièces de Couperin, s'était montré insensible à leur tour d'esprit. C'est à quoi lui-même était le plus sensible. Tessier, que l'on a dit « bourru », raffolait de la comédie italienne, de *l'opéra buffa*, de Molière. Et du même œil amusé il observait les querelles entre spécialistes, les petites pantomimes de la vie.

Malgré tout, dans les derniers temps — je ne saurais préciser quand cela commença —, se produisit une sorte de repliement. Il m'avouait n'attacher de prix qu'à la découverte, à la découverte pour elle-même ; il lui importait peu de la divulguer. La connaissance qu'il avait acquise du XVIIe siècle, et pas uniquement de la musique de cette époque, était plus considérable qu'on ne se l'est imaginé. Elle reposait sur nombre de menus faits, obscurs, qui n'avaient retenu personne, mais auxquels il avait attribué une signification. Je puis dire qu'il éprouvait une orgueilleuse satisfaction à pouvoir seul se reconnaître parmi tant de repères. Combien de fois m'a-t-il déclaré qu'une étude était achevée : elle ne l'était que dans son esprit ; et les traces portées sur ses fiches marquaient, seulement de loin en loin, les étapes de sa pensée. J'écris cela pour mettre en garde contre l'apparence trompeuse, squelettique, des notes inédites de Tessier qui vont être publiées : ce sont des points acquis par la recherche, mais autant d'indications à partir desquelles il faut chercher.

André SCHAEFFNER.

I. — LIVRES ET PUBLICATIONS DE TEXTES.

Jean Berain et la décoration de théâtre en France au XVIIe siècle.

Dans sa notice biographique, que lui-même rédigea pour le Dictionnaire de Riemann, Tessier intitule ainsi la thèse qu'il soutint à l'École du Louvre, le 13 juillet 1921. Comme je l'ai vérifié au secrétariat de l'École, la thèse portait en réalité le titre suivant : *Essai sur les Berain, décorateurs de la Chambre et du Cabinet du Roi*. Mais Tessier envisageait de publier un

texte remanié et plus développé sur divers points ; un traité avait été passé avec les éditions Van Oest, le 21 juillet 1924. Malheureusement, à ma connaissance, on n'a retrouvé trace d'aucun manuscrit. Seul M. Roger-Armand Weigert, auteur d'un ouvrage sur *Jean I Berain dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* (Paris, les Editions d'art et d'histoire, 1937), déclare avoir eu entre les mains le manuscrit de la thèse, sans préciser à quelle époque : « le regretté André Tessier n'hésita pas, lorsque nous entreprîmes notre travail, à nous communiquer son manuscrit » (p. XI). J'ignore si parmi les articles, publiés du vivant de Tessier dans l' « Amateur d'estampes » (oct. 1924), la « Revue de l'art » (de nov. 1924 à déc. 1928), la « Revue musicale » (janvier 1925) et la « Rassegna musicale » (déc. 1928), se trouvent des parties détachées de la thèse ou des amorces du livre projeté. Je crois tout de même que, contrairement à ce que dit M. Weigert (p. VII de son ouvrage), l'étude sur *Berain créateur du pays d'opéra*, dont j'eus le manuscrit sous les yeux, ne constituait pas simplement un extrait de la thèse.

Œuvres complètes de Chambonnières, publiées par Paul Brunold et André Tessier. — Paris, Maurice Senart, 1925. XXVI-132 p. (Les Maîtres français du clavecin).

Contient une préface d'A. T. sur la vie et l'œuvre de Chambonnières.

Couperin. — Paris, Laurens, 1926. 128 p. (Les Musiciens célèbres).

Exposition internationale. La Musique dans la vie des nations (Francfort-sur-le-Mein, juin-août 1927). *Catalogue de la section française*. [Préface d'Édouard Herriot]. — Paris, Palais-Royal, 1927, 172 p. (Association française d'expansion et d'échanges artistiques).

Je fais figurer sous toutes réserves ce catalogue, qui ne porte aucun nom de rédacteur. Tessier fut le secrétaire technique de l'exposition rétrospective française ; à ce titre dut-il, sinon rédiger entièrement le catalogue, du moins en coordonner les matériaux et en réviser une partie. Ce dernier travail fut poursuivi par Tessier alors que le catalogue était déjà imprimé ; j'en possède un exemplaire, très soigneusement corrigé de sa main, et qui constitue l'état définitif du catalogue.

Simon Lissim, étude critique. — Paris, éditions du Trident, 1928. 57 p., 22 phototypies.

Lissim, artiste décorateur, né à Kiew en 1900, fit de nombreux projets de décors, dont plusieurs furent réalisés à Paris (théâtre de l'Œuvre), à Barcelone, à Bruxelles, à Riga, etc.

RIEMANN (Hugo). *Dictionnaire de musique*... 3e éd. entièrement refondue et augmentée sous la direction de A. Schaeffner, avec la collaboration de M. Pincherle, Y. Rokseth, A. Tessier. — Paris, Payot, 1931. XVI-1485 p.

Tessier et moi, nous partageâmes à peu près la direction de cette édition ; mais le nombre de notices nouvelles qui lui sont dues, sur les musiciens italiens et français du XVIIe siècle, fait qu'à Tessier principalement revient la part originale du Dictionnaire. Il faut encore joindre à ces notices celles consacrées à des familles de musiciens ou d'éditeurs (Couperin, Scarlatti, Ballard), à des précurseurs de l'opéra (Caccini, Cavalieri, Peri, Vecchi), à

Haendel (que Tessier s'obstinait à écrire : Handel, le considérant avant tout comme Anglais), à Marcello, Mouret, Pachelbel, Praetorius, Purcell, Rameau ; enfin les articles *Agréments, Air, Ballet, Opéra, Ouverture, Récitatif, Tremblement.*

Œuvres complètes de J.-B. Lully... publiées sous la direction de Henry Prunières. *Les Ballets.* Tome I. Ballet du Temps. Ballet des Plaisirs, Ballet de l'Amour malade... Révision du texte, commentaire bibliographique et notice sur l'interprétation des ornements chez Lully, augmentée de la publication des Observations sur la manière de jouer les airs de ballets à la française de J.-G. Muffat, par André Tessier. — Paris, éd. de la *Revue musicale,* 1931. LII-131 p.

— *Les Ballets.* Tome II. Ballet d'Alcidiane. Ballet des Gardes. Ballet de Xerxès... Révision du texte par André Tessier. — Paris, éd. de la *Revue musicale,* 1933. XIV-206 p.

La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier, par André Tessier. Reproduction en fac-simile phototypique avec une préface historique, des notes du transcripteur et l'étude artistique du manuscrit par Jean Cordey. — Paris, Droz, 1932. 56-145 p. (Publications de la Société française de musicologie. 1re série, t. VI).

La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier transcrites par André Tessier. — Paris, Droz, 1932-33 *(sic).* XXXVI-148 p. (Publications de la Société française de musicologie, 1re série, t. VII).

Œuvres complètes de François Couperin publiées par un groupe de musicologues sous la direction de Maurice Cauchie. XI. *Musique vocale* I. — Paris, éd. de l'Oiseau-lyre (1932 ?)

Ce tome contient, pp. 1-43 : *Musique vocale profane,* publiée par Paul Brunold et André Tessier.

Raquet (Charles). *Fantaisie.* Pièce recueillie et révisée par André Tessier, régistrée par Paul Brunold. — Paris, éd. musicales de la Schola cantorum. 8 p.

Date du dépôt légal : 13 juin 1939. — La pièce est suivie de Notes justificatives de la révision du texte. Elle parut d'abord en supplément de « la Petite Maîtrise », avril 1930.

II. — Actes de Congrès, Mélanges, etc.

Un document sur les répétitions du « Triomphe de l'Amour » à Saint-Germain-en Laye (1681). — Dans Actes du Congrès d'histoire de l'Art, organisé par la Société d'histoire de l'art français (Paris, 1921). — Paris, Presses universitaires, 1924, t. III, pp. 874-894.

Réponse à une Enquête sur le jazz-band (*Paris-Midi,* 18 juin 1925), reproduite dans : Cœuroy et Schaeffner, *Le Jazz,* Paris, éd. Claude Aveline, 1926, pp. 122-124.

Léo Bakst, illustrator of music. — Dans : Bakst, New-York, éditions Brentanos, 1927.

Quelques sources de l'école française de luth du XVIIe siècle. — Dans : SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE. PREMIER CONGRÈS. Liége, 1er au 6 septembre 1930. Compte rendu... Burnham, Nashdom Abbey (The Plainsong & mediaeval music society), 1931, pp. 217-221.

Une pièce inédite de Froberger. — Dans : FESTSCHRIFT FÜR GUIDO ADLER. Vienne, Universal Edition 1931, pp. 147-152.

Ennemond Gaultier, sieur de Nève. — Dans : MÉLANGES DE MUSICOLOGIE OFFERTS A M. LIONEL DE LA LAURENCIE. Paris, Droz (Publications de la Société française de Musicologie), 1933, pp. 97-106.

Contribution rédigée par Mlle Droz à l'aide de notes et copies d'actes faites par André Tessier.

III. — ARTICLES ET COMPTES RENDUS.

L'Amateur d'estampes.

3e an., no 5, oct. 1924, pp. 146-159 : *Les Carrousels de 1685 et 1686 et les estampes au trait de Jean Berain.*

Bulletin de la Société d'histoire de l'art français.

1923, 2e fasc., séance du 7 déc. 1923, pp. 326-330 : *Deux peintures murales de plain-chant découvertes au cours des travaux de restauration de l'ancienne collégiale de Saint-Quentin.*

1924, 1er fasc., séance du 4 avril 1924, pp. 76-80 : *L'Œuvre de Marin Marais.*

— 2e fasc., séance du 5 déc. 1924, pp. 244-254 : *Quelques portraits de musiciens français du XVIIe siècle.*

1925, 1er fasc., séance du 6 avril 1925, pp. 67-70 : *La « Gamme » de Marin Marais.*

1926, 1er fasc., séance du 16 avril 1926, pp. 61-62 : *Jacques Champion de Chambonnières.*

1927, 1er fasc., séance du 18 mai 1927, pp. 101-103 : *Le luth et l'art du chant au XVIIe siècle.*

L'Echo musical.

1re an., no 1, janv. 1912, pp. 11-13, compte rendu de : « le Chagrin dans le Palais de Han », de Laloy et Grovlez ; « les Folies françaises ou les Dominos », de Laloy et Couperin.

— no 2, févr. 1912, pp. 12-13, 16, c. r. de : Concerts Lamoureux ; récital J. Debroux.

— no 3, mars 1912, pp. 3, 11-12, 16-18, c. r. de : « Ma Mère l'Oye » de Ravel ; Concerts Lamoureux ; concert Chaigneau ; récital Debroux.

— no 4, avril 1912, pp. 12 et 17, c. r. de : Concerts Lamoureux ; concert Chaigneau.

— no 5, mai 1912, pp. 12-13, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 8, août 1912, pp. 18-19, c. r. de : salle Pleyel (concerts Mozart-Haydn dirigés par Jean Huré).

— nº 11, nov. 1912, p. 19, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 12, déc. 1912, pp. 22-23, c. r. de : Concerts Lamoureux.

2e an., nº 1, janv, 1913, p. 19, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 2, fév. 1913, pp. 16-18, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 3, mars 1913, pp. 12-13, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 4, avril 1913, pp. 14-16, c. r. de : Concerts Lamoureux.

— nº 5, mai 1913, pp. 23-25, c. r. de : Concerts Lamoureux ; concerts J. Herscher.

— nº 11, nov. 1913, pp. 5-11, c. r. de : PIRRO, Schütz.

— nº 12, déc. 1913, pp. 6-15, c. r. de : L. STRIFFLING, Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle.

3e an., nº 1, janv. 1914, pp. 11-15, c. r. de : D. CHENNEVIÈRE, Claude Debussy et son œuvre ; G. SAMAZEUILH, Un musicien français : Paul Dukas.

— nº 3, mars 1914, pp. 16-18, c. r. de : concerts de Mme Mockel et M. Austin ; société La Cantate.

— nº 5, mai 1914, pp. 1-9, c. r. de : H. PRUNIÈRES, Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully.

4e an., nº 1, juin 1919, pp. 23-24, c. r. de : concert Annette Alger et Georges Beach.

5e an., nº 2, fév. 1920, pp. 41-56 ; nº 3, mars 1920, pp. 78-98 : *Mémoire sur quelques événements malheureux de l'histoire administrative de l'Opéra sous la direction de Francine.*

Signé : ESAÜ, *bibliophile.* — La 1re partie est précédée d'une lettre et porte comme titre général : *Lettre et mémoire historique adressés aux auteurs de « l'Echo musical ».*

— nº 2, fév. 1920, p. 63, c. r. de : Raoul Vidas.

— nº 4, avril 1920, pp. 132-136, c. r. de : R. ROLLAND, Voyage musical au pays du passé.

— nº 5, août 1920, pp. 162-169 : *Suite au Mémoire sur la direction de Francine.*

Signé : ESAÜ, *bibliophile.*

Le Monde musical.

36e an., nº 17-18, sept. 1925, pp. 310-311 : *Les Pièces de clavecin de François Couperin.*

Extrait de l'ouvrage sur *Couperin* (1926).

38e an., nº 7, 31 juillet 1927, pp. 277-280 : *Rétrospective française à l'Exposition de Francfort.*

Musique.

1re an., no 3, 15 déc. 1927, pp. 133-134. Compte rendu de : F. Raugel, les Grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine.

1re an., no 4, 15 janv. 1928, pp. 191-193 : *La polyphonie carolingienne* (?) — *Le métronome au XVIIIe siècle.*

3e an., no 1, oct. 1929, pp. 5-6 : *Sur Rossini.*

Réponse à une enquête sur Rossini après les spectacles du Teatro di Torino.

L'Orgue et les Organistes.

1re an., no 9, 15 déc. 1924, pp. 6-7 : *Les Messes d'orgue de François Couperin.*

La Rassegna musicale.

1re an., no 11, déc. 1928, pp. 573-590 : *Giacomo Torelli a Parigi e la messa in scena delle « Nozze di Peleo e Teti » di Carlo Caproli.*

2e an., no 10, oct. 1929, pp. 459-468 : *Monteverdi e la filosofia dell'arte.*

Revue de l'art.

28e an., t. XLVI, no 260, nov. 1924, pp. 274-282 ; no 261, déc. 1924, pp. 343-352 ; 29e an., t. XLVII, no 264, mars 1925, pp. 117-188 : *Le Genre décoratif funèbre, esquisse d'une histoire de ses débuts en France.*

29e an., t. XLVII, no 263, fév. 1925, pp. 127-131 : *Le Portrait du luthiste Mouton, par F. de Troy au Musée du Louvre.*

30e an., t. XLIX, no 272, janv. 1926, pp. 15-26 ; no 273, fév. 1926, pp. 89-100 ; no 274, mars 1926, pp. 173-184 : *Les Habits d'opéra au XVIIIe siècle : Louis Boquet, dessinateur et inspecteur général des Menus-Plaisirs.*

32e an., t. LIV, no 300, nov. 1928, pp. 181-190 ; no 301, déc. 1928, pp. 217-234 : *La Décoration théâtrale à Venise à la fin du XVIIe siècle* (à propos d'un recueil de dessins).

Revue de musicologie (nouvelle série).

6e an., no 2, juin 1922, pp. 69-78 : *Attribution à Couperin le Grand d'une pièce anonyme d'un recueil de Ballard.*

La couverture porte : *Une pièce inconnue de Couperin dans un recueil de Ballard.*

— no 4, déc. 1922, pp. 168-174 : *L'Œuvre de Gaspard Le Roux.*

Contrairement à une note, ces pages ne se bornent pas à reproduire une communication que T. présenta, un an auparavant, à la Société française de musicologie. Il s'agit d'un texte refait. Des lignes, empruntées à la communication elle-même, ont servi de préface à deux publications d'œuvres de Gaspard Le Roux, dans les *Maîtres français du clavecin des XVIIe et XVIIIe siècles*, dirigés par Henry Expert (Paris, Senart, 1922).

7e an., nº 7, août 1923, pp. 106-112 : *L'Œuvre de clavecin de Nicolas Le Bègue : notes bibliographiques.*

8e an., nº 10, mai 1924, pp. 56-69 : *François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais : quelques documents inédits.*

9e an., nº 16, nov. 1925, pp. 168-172 : *Deux lettres du Prince Antoine Ier de Monaco à François Couperin.*

10e an., nº 17, fév. 1926, p. 31 : *Iconographie musicale.*

— nº 18, mai 1926, pp. 101-102. Compte rendu de : JEAN D'UDINE, Qu'est-ce que la musique ?

— nº 19, août 1926, pp. 158-160. C. r. de : Quinze chansons françaises du XVIe siècle... mises en partition par Maurice Cauchie.

11e an., nº 22, mai 1927, pp. 112-113. C. r. de H. PRUNIÈRES, la Vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi.

— nº 23, août 1927, pp. 156-158 : *Expositions internationales de musique* [Genève et Francfort-sur-le-Mein]. P. 169, c. r. de : P. DE STŒCKLIN, Grieg.

— nº 25, fév. 1928, p. 48. C. r. de : Les Maîtres français de l'orgue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Recueil de 50 pièces..., publiées par F. Raugel.

12e an., nº 26, mai 1928, pp. 109, 115-116, 121. C. r. de : A. SUARÈS, Musique et poésie ; Cl. JANEQUIN, Trente chansons... mises en partition par M. Cauchie ; H. KLEMETTI, Sehäänisiä Lauluja, etc.

— nº 27, août 1928, pp. 134-148 : *La Carrière versaillaise de La Lande.* Pp. 180-183, 195, 197-198, 200-202, c. r. de : K. MEYER et P. HIRSCH, Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch ; Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim ; L. DE LA LAURENCIE, les Luthistes; G. HARMS, Beiträge zur Organistentagung, Hamburg-Lübeck, 6 bis, 8 juli 1925 ; A. CŒUROY, Panorama de la musique contemporaine ; S. SCHEIDT, Werke, publ. par G. Harms, t. I ; La Vieille maison, chansons romandes du bon vieux temps, etc. ; A. HAVET, Chansons de bord.

— nº 28, nov. 1928, pp. 271-273 : *Quelques documents sur les d'Anglebert, extraits du fichier Laborde.* Pp. 293-295, c. r. de : A. SALAZAR, Musica y musicos de hoy ; French Ayres from Gabriel Bataille's Airs de différents autheurs et J. DOWLAND, Lachrymae..., publ. par Peter Warlock.

— nº 29, fév. 1929, pp. 9-16 : *Quelques notes sur Jean Desfontaines.* Pp. 40-44 : *Quelques parodies de Couperin.* Pp. 61-63, 66-68, c. r. de : A. BRUSSON, l'Orgue de Cintegabelle ; H. OPIENSKI, J. J. Paderewski ; A. SCHLICK, Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein für die Orgeln und Lauten, publ. par G. Harms ; BUXTEHUDE, Werke, publ. par Gurlitt.

13e an., nº 30, mai 1929, pp. 109-110 : *Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin.*

Suivi de *Notes complémentaires sur une copie de la « Messe solennelle » de Couperin*, par A. Gastoué. — L'article de Tessier est reproduit en grande partie pp. 1-5 du t. VI (Musique d'orgue) des *Œuvres complètes de François Couperin* (éditions de l'Oiseau Lyre).

Pp. 140, 142-146, c. r. de : Romantyzm w Muzyce, monografia zbiorowa pod redakcja MATEUSZA GLINSKIEGO ; PRODHOMME, Lettres inédites

de G. Veridi à Léon Escudier ; Bouvet, Massenet ; Scheidt, Werke, publ. par G. Harms, t. II-III.

— n° 31, août 1929, p. 199 : *l'Exposition musicale de l'Inguimbertine, à Carpentras*. Pp. 207-209, 211-214, 221, 227-230, c. r. de : Dom Lucien David, La Prononciation romaine du latin et le chant grégorien ; H. Opienski, la Musique polonaise ; Primo congresso internazionale de bibliografia e bibliofilia, Mostra bibliografica musicale, Bologna ; H. Prunières, La Vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully ; F. Lasségue, Ciselures ; A. Krieger, Arien für eine Singstimme... publ. par H. Hoffman ; J. Rosenmüller, Sonate G moll, publ. par F. Saffe et Lamentationes Jeremiae prophetae, publ. par F. Hamel ; Chédeville, Zwei Pastoral-Sonaten, publ. par W. Upmeyer ; Telemann, 20 kleine Fugen, publ. par W. Upmeyer ; C. Ph. E. Bach, Preussischen und Würtembergischen Sonaten, publ. par R. Steglich ; Deutsches Kirchenlied, publ. par E. Vogelsang et F. Messerschmied.

— n° 32, nov. 1929, pp. 275-283 : *Une pièce d'orgue de Charles Raquet et le Mersenne de la Bibliothèque des Minimes de Paris.*

La Fantaisie de Raquet fut publiée à part (voir ici Livres et publications de textes).

Pp. 307-314, c. r. de : A. Salazar, Sinfonia y ballet ; I. Schwerke, Kings Jazz and David ; Cœuroy et Clarence, le Phonographe ; Œuvres de Molière, publ. par B. Guégan ; Corelli, Concerto grosso in D., publ. par W. Werner ; Albinoni, Sonate a tre, pub. par W. Upmeyer ; J. K. F. Fischer, Festmusik, publ. par H. Höckner ; J. W. Haessler, Zwei Sonaten, Drei leichte Sonaten, publ. par M. Glöder ; J. F. Reichhardt, Lieder und Oden, publ. par F. Jöde.

11e an., n° 33, fév. 1930. Pp. 48-51, 55-60, 63, 65-68, c. r. de : C. Höweler, Inleiding tot de musiekgeschiedenis ; Bernet Kempers, De italiaansche Opera ; H. J. Moser, Paul Hofhaimer ; M. Fischer, Die organistiche Improvisation im 17. Jahrhundert ; A. Damerini, Tommaso Traetta ; B. Wojcikowna, Problemy formy w muzyce romantycznej ; Carmina, Ausgewählte Instrumentalsätze des XVI. Jahr., publ. par H. J. Moser et F. Piersig ; J. Christoph Bach, 44 Choräle zum Präambulieren, publ. par M. Fischer ; L. Hotteterre, I. Suite in D dur, publ. par L. Schæffler ; Telemann, Sonate polonese, publ. par A. Simon.

— n° 34, mai 1930, pp. 114-118 : *Encore des parodies de Couperin.* Pp. 129-137, 142-149, c. r. de : Schiedermair, Die deutsche Oper ; L. Ronga, Gerolamo Frescobaldi ; R. Rolland, Beethoven, les grandes époques créatrices ; Cortot, la Musique française de piano ; Jacobus Vaet, Sechs Motetten, publ. par E. H. Meyer ; Philippi de Monte, Ia Missa sine nomine, publ. par Van den Borren ; Mascin Mielezewski, Canzona, publ. par Chybinski et Z. Jahnke ; Frescobaldi, Partite, publ. par F. Boghen ; Haendel, Psalm 112, publ. par Stein ; Telemann, Concerto für Violine, Viola da gamba und Cembalo, publ. par Chr. Döbereiner.

— n° 35, août 1930. Pp. 213-219, 222-223, 226-228, c. r. de : E. Dagnino, l'Archivio musicale di Montecassino ; Y. Rokseth, la Musique

d'orgue au XV[e] siècle et au début du XVI[e] ; B. ENGELKE, Musik und Musiker am Gottorfer Hofe ; B. WOJCIK-KEUPRULIAN, Melodyka Chopina ; JOSQUIN DES PRÈS, Missa « Pange lingua », J. DES PRÈS et autres maîtres, Weltliche Lieder, publ. par H. Besseler ; PASQUINI, Arie ed ariette, publ. par F. BOGHEN.

— n° 36, nov. 1930. Pp. 285-288 : *Lully et Rameau à Genève*. Pp. 291-295, 311-315, c. r. de : G. R. HAYES, Musical instruments and their music, II, the Viols ; LULLY, Œuvres complètes, publ. par Prunières ; RAUGEL, les Maîtres français de l'orgue aux XVI[e] et XVII[e] s., 2[e] recueil.

15[e] an., n° 37, fév. 1931. Pp. 40-41, 59-60, 63, 65-66, 68 : K. MEYER et P. HIRSCH, Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, t. III ; Z. JACHIMECKI, Frédéric Chopin et son œuvre ; G. DONATI-PETTENI, Donizetti ; D. MULLER, Leos Janacek ; V. GALILEI, Dal secondo libro de madrigali, transc. par Boghen ; J. ROSENMÜLLER, Studenten music, rééd. par F. Hamel ; J. J. LOEWE VON EISENACH, 2 Suiten f. Streicher, éd. par A. Rodemann.

— n° 38, mai 1931. Pp. 106-117 ; n° 39, août 1931, pp. 172-189 : *Un catalogue de la bibliothèque de Musique du roi au château de Versailles.*

— n° 38, mai 1931. Pp. 130-132, 144-146, c. r. de D. J. BALFOORT, De Hollandsche Vioolmakers ; Ch. KENNEDY SCOTT, Madrigal singing ; Euterpe, a collection of madrigals, publ. par Ch. Kennedy Scott ; BUXTEHUDE, Werke, t. III, publ. par Harms ; R. KEISER, Sonate a tre, publ. par E. Schenk.

20[e] an., n° 60, nov. 1936, pp. 161-178 : *Contribution à un fichier musical des Archives photographiques des Beaux-Arts.*

Publié par M: Paul Ratouis de Limay.

La Revue musicale.

3[e] an., n° 8, juin 1922, pp. 223-254 : *Les deux styles de Monteverde.*

5[e] an., n° 3, janv. 1924. Pp. 64-65, c. r. de : musique espagnole (récitals Barrientos — Joaquin Nin).

— n° 4, fév. 1924. Pp. 168-170, 174-175, c. r. de : Sonate op. 107 pour viola alta de Max Reger ; « Ludions » d'Erik Satie ; la jeune école italienne.

— n° 5, mars 1924, pp. 230-246 : *Un claveciniste français, Gaspard Le Roux*. Pp. 263-266 : *Les orgues de Clicquot à Saint-Gervais.*

— n° 6, avril 1924. Pp. 72-73, 78, 81-83, c. r. de : « Dieu vainqueur » de Lucien Haudebert ; œuvres pour violoncelle et piano de Kœchlin et Rivier ; pièces de viole de François Couperin ; œuvres de Gaspard Le Roux et d'Antoine Dornel ; musique ancienne a capella.

— n° 8, juin 1924. Pp. 257-259, c. r. de : pièces de clavier du XVI[e] siècle ; la musique à la Société de l'histoire de l'art français.

— n° 9, juil. 1924. Pp. 66, 74-75, c. r. de : « Le Jugement de Midas » de Grétry ; séances de la Société française de musicologie.

— n° 10, août 1924. Pp. 177, c. r. de : œuvres d'A. Marot.

6[e] an., n° 1, nov. 1924, pp. 37-48 : *Les Messes d'orgue de Couperin.*

— n° 2, déc. 1924. Pp. 156-158, 170-171, 173-174, c. r. de : les cours d'histoire de la musique ; l'activité de la Société française de musicologie ; Lili Boulanger, Psaume XXIV ; L. Vierne, Cinq poèmes de Charles Baudelaire ; Fr. Santoliquido, Tre poesie persiane.

— n° 3, 1925, pp. 56-73 : *Berain créateur du pays d'opéra.*

— n° 4, fév. 1925, pp. 123-131 : *Les répétitions du Triomphe de l'Amour à Saint-Germain-en-Laye.* Pp. 183-187, c. r. de : œuvres de Robert Cambert ; les cours d'histoire de la musique en Sorbonne ; un tableau de François Puget ; le portrait de Charles Mouton.

— n° 5, mars 1925. Pp. 289-291, c. r. de : les hymnes latines de Laurence Strozzi, Janequin et Ronsard, luthistes (Sté franç. de musicologie).

— n° 7, mai 1925, pp. 123-138 : *Les pièces de clavecin de Couperin.* Pp. 183-187, c. r. de : In the night, Poems of the sea d'Ernest Bloch ; la Chanterie de la Renaissance ; Miserere mei Deus de La Lande ; les Scherzi musicali de Monteverde ; Prélude de Rebel le père, Adagios de Lolli, Mossi, Hurlebusch, Concertos de Vivaldi ; Société française de musicologie ; Société de l'histoire de l'art français.

— n° 8, juin 1925. Pp. 252-254, 266-267, 270-273, 294, c. r. de : « le Retour d'Ulysse » de Monteverdi ; « le Cahier d'Elizabeth » de L. Haudebert ; Double concerto de violons ré mineur de J. S. Bach ; cours d'histoire de la musique en Sorbonne ; Société d'histoire de l'art français ; Société française de musicologie ; Cl. Ferval, Ninon et son cortège.

— n° 9, juil. 1925. Pp. 73-74, 84-85, 87-88, c. r. de : Société française de musicologie ; M. Corrette, les Amusements du Parnasse ; Ch. Baton, Deux suites pour viole ou musette, publ. par P. Brunold ; F. Raugel, Recherches sur quelques maîtres de l'ancienne facture d'orgues françaises.

— n° 10, août 1925. Pp. 145-146, 148, 151-154, 174, 179, 182-186, c. r. de : 3ᵉ Symphonie de Szymanowski ; deux mélodies espagnoles de Manon et Torroba, Aria sur des vers du Tasse de Raymond Petit ; la Chanterie de la Renaissance ; Société française de musicologie ; F. Couperin, Pièces de violes ; Clerambault, Sonate la Magnifique ; M. Labey, Trois poèmes de Henri de Régnier ; A. Bolsène, Croquis zoologiques ; M. F. Gaillard, la Maja maldita ; E. Neupert, Exercices techniques pour le piano ; Poésies choisies de Pierre de Ronsard ; Procès-verbaux et mémoires, congrès international des bibliothécaires et bibliophiles ; V. Leblond, les Associations de musiciens à Beauvais au xviᵉ siècle ; Ch. Van den Borren, il Ritorno d'Ulisse in patria de Claudio Monteverdi ; A. Raugel, les Grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin.

— n° 11, octobre 1925, pp. 193-203 : *Sisyphe et la musicologie.* Pp. 245-246, 270, 272-275, 279-280, c. r. de : Concerto en ut mineur pour clavecin et orchestre de Ph. E. Bach, Concerto en ré mineur pour 3 clavecins et orchestre de J. S. Bach, Sonate en ré majeur pour 2 pianos de Mozart ; G. F. Handel, Concerto en si mineur pour alto et orchestre ; Actes du Congrès d'histoire de l'art... ; F. Baldensperger, Sensibilité musicale et romantisme.

7ᵉ an., n° 1, nov. 1925. Pp. 86-87, c. r. de : P. Brunold, Traité des

signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles.

— n° 3, janv. 1926. Pp. 69-71, 75-78, 79-82, 90, c. r. de : Ouverture, « l'Offrande à l'amour de Sainte Thérèse de l'enfant Jésus », pièces pour petit orchestre d'Alexandre Tcherepnine ; Suite de danses de Couperin, orchestrées par Richard Strauss ; « l'Embarquement pour Cythère », poème symphonique d'Aimé Steck ; « le Beau jardin » de Paul Dupin ; Finale e danze di « Sakuntala », par F. Alfano ; Lied et scherzo, par Fl. Schmitt ; « Suite galante », par Louis Delune ; la Chanterie de la Renaissance ; pièces anciennes de violon (concert Borrel), trois concerts d'Haendel, de Haydn et de Mozart, joués par Mme Landowska ; à la Société française de musicologie ; les cours d'histoire de la musique ; conférences de la salle Comœdia ; R. CHARPENTIER, Deux poèmes de Baudelaire.

— n° 4, fév. 1926. Pp. 145-146, 148-151, 163-164, 182-183, c. r. de : « la Mort d'Adonis », cantate de Louis Fourestier ; « la Verdure dorée », de Maurice Imbert ; les Chanteurs de Saint-Gervais ; la Chanterie de la Renaissance ; le cours d'histoire de la musique en Sorbonne ; W. PYPER, Trio n° 2, Sonate n° 2 (violon et piano), Sonate n° 2 (violoncelle et piano) ; S. HENNESSY, Sérénade pour quatuor à cordes ; A. TCHEREPNINE, Danse et Nocturne, Pièces sans titres, Trio ; L. ROZYCKI, Z. Erotykone.

— n° 5, mars 1926. Pp. 265-266, 270, 273-274, c. r. de : 2e suite symphonique extraite de « Padmavati » d'A. Roussel ; Trois chants hébraïques de Aubert ; premières auditions à la Société Nationale ; pièces anciennes (concerts privés de la *Revue musicale*) ; Sonate de violon en sol mineur de Purcell.

— n° 6, avril 1926. Pp. 70-71, 73, 89, c. r. de : Société française de musicologie ; conférence Comœdia sur l'histoire du lied ; VAN DEN BORREN, Mélodies de Nietzche, Quelques notes sur les chansons françaises et les madrigaux italiens de J. P. Sweelinck.

— n° 9, juillet 1926, pp. 1-10 : *Madame de Mondonville ou la dame qui a perdu son peintre.*

— n° 10, août 1926. Pp. 158-159, c. r. de : Société française de musicologie.

8e an., n° 2, déc. 1926, pp. 97-114 ; n° 4, fév. 1927, pp. 104-117 ; n° 5, mars 1927, pp. 209-224 ; n° 7, mai 1927, pp. 149-162 : *Correspondance d'André Cardinal des Touches et du Prince Antoine Ier de Monaco (1709-1731).*

— n° 2, déc. 1926. Pp. 161-163, 166-169, c. r. de : Beethoven, Wagner, le Jazz ; « Rapsodie des Pyrénées », trois pièces d'orchestre de Jean Poueigh ; Wanda Landowska et Mozart ; Antoine de Bertrand et quelques autres maîtres (Chanterie de la Renaissance) ; cours et conférences de l'année 1926-1927.

— n° 3, janv. 1927. Pp. 80-81, 84-85, 91, c. r. de : « La Brière », suite symphonique de P. Ladmirault ; Deux poèmes de chant et d'orchestre, par A. Bertelin ; pièces anciennes de violon et de chant de l'école italienne et de l'école française (concert Borrel) ; J. TIERSOT, Smetana.

nº 4, fév. 1927. Pp. 145-147, 153-154, 156-157, 176-177, c. r. de : « Ballades françaises » de Ph. Gaubert ; « les Feux de la Saint-Jean », de J. Gay ; Deux poèmes pour chant et orchestre de Jongen ; pièces d'orchestre de l'école moderne espagnole ; le Concerto de clavecin en sol mineur de Bach ; une Messe de Morales ; messes, motets et noëls de la Renaissance (Chanterie de la Renaissance) ; inauguration de l'orgue restauré de l'église Saint-Jean-Saint-François de Paris ; B. Szabolcsi, Probleme der alten ungaristichen Musikgeschichte ; F. Raugel, les Anciens buffet d'orgues du département de Seine-et-Oise.

— nº 5, mars 1927. Pp. 253-356, 269-270, 273-277, c. r. de : Concerto da camera de flûte et violon d'A. Tcherepnine ; « l'Apothéose de Lully » de Couperin ; « Chants d'Anatolie » de Djemal Rechid ; « Gargantua » d'A. Mariotte ; « Rapsodie sur des thèmes ariégeois » de M. Delmas ; Quatre chansons pour voix et orchestre de Carlos Pedrell ; S. Scheidt, Douze pièces d'orgue, publ. par W. Montillet ; C. Daquin, Pièces de clavecin, publ. par P. Brunold ; H. Prunières, la Vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi ; Œuvres de Molière, publ. par B. Guégan.

— nº 7, mais 1927. Pp. 178-180, 185, 187-190, 194-195, 197-201, 216-217, c. r. de : « Didon et Enée » de Purcell ; « Salammbo », suite symphonique de Fl. Schmitt ; « les Adieux », poème pour chant et orchestre de L. Beydts ; « le Sacrifice d'Abraham », poème symphonique de L. Haudebert ; « Ballata dei gnomidi », poème symphonique de Respighi ; « le Silence », poème symphonique de C. Slaviansky d'Agreneff ; Divertissement de Filip Lazar ; Divertissement de D. Levidis ; Chanterie de la Renaissance ; musique mesurée à l'antique ; fragments de « l'Armide » de Lully ; pièces d'orgue anciennes (récital Marthe Bracquemond) ; Société de musique d'autrefois ; H. Dupré, Purcell.

— nº 9, juillet 1927. Pp. 57-59, 66-71, 86, c. r. de : musique du siècle de Louis XIV (Bibliothèque nationale) ; pièces du xvᵉ siècle et du xviiᵉ (concert Yves Tinayre) ; le « Carmen saeculare » de Philidor ; Société de musicologie ; conférences historiques du Cercle musical universitaire ; Société de l'histoire de l'art français ; J. H. Hyde, The four parts of the world as represented in old-time pageants and ballets.

— nº 10, sept. 1927. Pp. 152-154, 157-160, c. r. de : pièces d'orgue et œuvres religieuses anciennes (Société de musique d'autrefois) ; cours d'histoire de la musique en Sorbonne ; Société française de musicologie ; l'Exposition internationale de la musique dans la vie des nations à Francfort.

9ᵉ an., nº 2, déc. 1927, pp. 101-102, *Robert Cambert à Londres*. Pp. 160-162, 181-182, c. r. de : Chanterie de la Renaissance ; Société française de musicologie ; Ch. Bouvet, Cornélie Falcon.

— nº 3, janv. 1928. Pp. 260-262, 266-267, c. r. de : Concerto pour piano, trompette, vcelle et orch. de Simone Plé ; Symphonie en mi d'A. Tchérepnine ; Trois poèmes chorégraphiques de Inghelbrecht ; « Evocations » d'A. Lermyt ; « Danses de Naïla » de Ph. Gaubert ; « Romanza e scherzino » de G. Ropartz ; cours et conférences de l'année 1927-1928 ; Société française de musicologie.

— nº 4, fév. 1928. Pp. 65-67, 68, 70, 73-76, 89, c. r. de : Symphonie

classique de Prokofieff ; « Fantaisie basque » de Pierné ; « Monome d'étudiants » de Fr. Casadesus ; « Devant des ruines » de L. Dumas ; « le Poisson d'or et le pêcheur » de N. Tcherepnine ; Six poèmes d'André Spire, par A. Doyen ; Deux poèmes pour chant et orchestre de Samazeuilh ; « Au jardin de Lindaraja », dialogue pour violon et piano de J. Nin ; la Messe de Guerrero « Puer qui natus est nobis » ; les orgues de Saint-Nicolas du Chardonnet ; archives photographiques de manuscrits musicaux ; M. Pincherle, Feuillets d'histoire du violon.

— nº 5, mars 1928. Pp. 149-150, 156-157, c. r. de : Danses populaires roumaines, de B. Bartok ; « El Greco » d'Inghelbrecht ; « Suite océanique » de N. Tcherepnine ; « Polynice » de L. Fourestier ; Concerts pour piano de B. Martinu ; « Invocation à la nuit et Danse orientale » de M. Soulage ; la musique à l'Exposition de la Révolution française à la Bibliothèque nationale ; Société française de musicologie.

— nº 6, avril 1928. Pp. 256-259, 262, 266-268, c. r. de : « On ne s'avise jamais de tout » de Monsigny ; Concert op. 89 de V. d'Indy ; « Chout » de Prokofieff ; « Journal de bord » de J. Cras ; Danse de T. Harsanyi ; « Nausicaa » de R. de Castéra ; Concerto pour violon et orchestre de R. Hahn ; pièces de chant et orchestre de M. Delannoy ; Pastorales de C. Pedrell ; « Ode à la musique » de L. Haudebert.

— nº 8, juin 1928, pp. 169-186 : *l'Orontée de Lorenzani et l'Orontéa du Padre Cesti*. Pp. 205-212, 223-224, c. r. de : « Slopiewnie » de Szymanowski; « Amour », ballet de E. de Morawski ; musique ancienne (Musiciens de la Vieille France, Société de musique d'autrefois, musique de la Révolution à la Bibliothèque nationale, concert Borrel) ; Société française de musicologie ; l'exposition de Raretés musicales à la maison Pleyel.

— nº 9, juil. 1928. Pp. 302-307, c. r. de : Chanterie de la Renaissance ; concerts de musique ancienne ; Société française de musicologie.

— nº 16, août 1928. Pp. 376-379, c. r. de : musique pour quatuor vocal ; la Messe « Regnum mundi » de P. Certon ; cours d'histoire de la musique en Sorbonne.

10ᵉ an., nº 1, nov. 1928. Pp. 70-71, c. r. de : French ayres from Gabriel Bataille's Airs de différents autheurs, transcr. par P. Warlock ; J. Dowland, Lachrimae or seven tears figured in seven passionate pavans..., transcr. par P. Warlock.

— nº 3, janv. 1929. Pp. 253-257, 262-264, c. r. de : « le Magicien malheureux en amour », poème symphonique d'E. Trépard ; « Aquarelles » pour clavecin, cordes et vents et Suite pour clavecin seul de Mme Roesgen-Champion ; pièces de violon et orgue d'Albrechtsberger, Giannotti, Corrette, Szarzynski, Mozart, Gavinies, Pugnani (concert Borrel) ; Chanterie de la Renaissance ; l'inauguration de l'orgue de Saint-Nicaise de Rouen ; Société française de musicologie.

— nº 4, fév. 1929. Pp. 66-68, 71-72, c. r. de : Concerto en sol mineur de Ph. E. Bach, joué par Mme Wanda Landowska ; auditions de musique ancienne : hommage à Janequin, Messe d'Elzéar Genet ; « Scènes persanes » de M. Laisné ; Seconde suite en ut maj. d'Enesco ; un récital de Noëls d'orgue à Saint-Nicaise de Rouen ; cours et conférences 1928-1929.

— n° 5, mars 1929. Pp. 174-177, 183, c. r. de « En Champagne », tableaux symphoniques de René Blin ; « les Evocations de l'Averne », poème symphonique de P. Capdevielle ; « Au pays de Komor », tableau symphonique d'A. Piriou ; Mélodies populaires indiennes du Pérou, harmonisées et orch. par Mme Béclard d'Harcourt ; Huit chansons populaires russes, pour orch. de Liadov ; 2e symphonie en ut de Scriabine ; Concert de musique d'autrefois ; L. de La Laurencie, les Luthistes.

— n° 7, mai-juin 1929. Pp. 78-79, 81-82, 95, c. r. de : auditions de musique ancienne ; deux récitals de clavecin par Mme Landowska ; la Semaine sainte ; Mélodies populaires des provinces de France, recueillies et harmonisées par J. Tiersot.

— n° 8, juillet 1929, pp. 162-166 : *Rapport de M. André Tessier, secrétaire de la Société française de musicologie* [sur les fonds musicaux de la Bibliothèque du Conservatoire et de la Bibliothèque nationale]. Pp. 154-158, 160-162, 167, c. r. de : fragments des opéras « la Rosiera » et « Cassandra » de V. Gnecchi ; « Ouverture de Penthésilée » de M. Delmas, « Quatre pièces espagnoles à danser » de R. Laparra, « Brumes » d'A. Bruneau, « Talmont au péril des flots » d'A. Doyen ; Psaume CXXXVII d'Algazi ; Trois mélodies populaires françaises, orch. par J. Tiersot ; Société de musique d'autrefois ; Société française de musicologie ; les autographes de Schubert aux Archives photographiques du Ministère des beaux-arts.

— n° 9, sept.-oct. 1929. Pp. 249-253, c. r. de : « Sonate romantique » de Ponce ; Chanterie de la Renaissance ; Société de musique d'autrefois.

— n° 10, nov. 1929. Pp. 60, 62-63, 75-77, 80-81, c. r. de : « le Meunier sorcier, farceur et marieur » de N. Tcherepnine ; Société française de musicologie ; Œuvres de Molière, publ. par B. Guégan, t. III-V ; F. Raugel, les Anciens buffets d'orgues du département de Seine-et-Marne ; P. Garnault, le Tempérament.

— n° 11, déc. 1929. Pp. 171, 174, c. r. de : « les Chants de la mer » de Ph. Gaubert ; « Danse rustique » de J. Leleu ; « Sur la mort de deux héros » de Van Dyk ; pièces anciennes (concert Wanda Landowska).

11e an., n° 100, janv. 1930, pp. 17-37 ; n° 101, fév. 1930, pp. 132-144 : *Bonaventure Laurens ou l'antiquaire musical XIXe siècle.*

— n° 100, janv. 1930. P. 93, c. r. de : R. Fallou et N. Dufourcq, Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France.

— n° 101, fév. 1930. Pp. 155-156, 161-163, 175-176, c. r. de : « Orient », 2e suite symphonique de P. Fiévet ; « Cyrnos » de Tomaso ; « Impressions d'Ardenne » de J. Jongen ; « la Légende du Bébek » de Djémal Rechid ; concerts de musique ancienne ; Société française de musicologie ; Anthologie des maîtres anciens du violon, publ. par Ch. Bouvet ; Philippi de Monte, Missa « Ancor che col partire », publ. par Van den Borren et Van Nuffel.

— n° 102, mars 1930. Pp. 267-269, c. r. de : Mendelssohn, Symphonie inédite ; Beethoven, Symphonie dite d'Iena ; J. S. Bach, Sonate de violon en sol maj., B. Martinu, Revue de cuisine (1er et 2e concerts de l'Association de l'École normale de musique).

— nº 107, août-sept. 1930. Pp. 148-152, 167-170, 185, c. r. de : Wanda Landowska et l'École de Saint-Leu ; Société de musique d'autrefois ; Chanterie de la Renaissance ; une messe de Du Mont en Sorbonne ; autres concerts de musique ancienne ; Société française de musicologie ; G. Kinsky, Album musical.

12e an., nº 111, janv. 1931, Pp. 66, 71-73, 93-94, c. r. de : « Israël captif », poème symph. de M. Laisné ; « Concert dans le goût théâtral » de Couperin et Symphonie en ut maj. de Wagner (Assoc. de concerts de l'École normale de musique) ; œuvres de Mozart à Salzbourg (1774-1778), concert d'inauguration de la Société d'études mozartiennes ; Ch. Bouvet, Spontini.

— nº 114, avril 1931, pp. 295-302 : *Un fonds musical de la Bibliothèque de Louis XIV, la collection Philidor.* Pp. 359-361, 369-371, c. r. de : la Semaine sainte des Chanteurs de Saint-Gervais ; musique de chambre de Telemann et Chrétien Bach, œuvres de Marguerite Roesgen-Champion ; Société d'études mozartiennes ; Société française de musicologie.

— nº 116, juin 1931, Pp. 61-62, c. r. de : œuvres de Filtz, Lully, Mozart, etc. (Orchestre de chambre de Paris).

NOTES ET DOCUMENTS

LES GOUTS MUSICAUX DE VERLAINE

Dans son premier numéro (octobre 1953), la revue *Club Poésie 54*, éditée par le poète Pierre Seghers, publie, sans aucune arrière-pensée d'ordre musical, un bien curieux fac-similé. C'est la première page d'une mélodie d'Anatole Lancel sur le célèbre « Il pleure dans mon cœur », illustrée par Steinlen. La mélodie traitée à $\frac{6}{8}$ en romance à couplets de façon fort banale, avec à la main gauche une série de la ♭ en rythme de valse qui veut sans doute dépeindre le bruit de la pluie (en ré ♭ *: ré la la, mi la la*, etc.). Elle manque totalement d'intérêt, mais c'est précisément ce pourquoi elle nous intéresse : car Verlaine l'a dédicacée à la main de la façon suivante : « *A mon ami Lancel, bien cordialement, pour m'avoir bien compris, Stenlein* (sic) *et toi. P. Verlaine.* »

Faut-il prendre la dédicace au pied de la lettre — le poète avait mille façons d'être aimable sans exprimer avec une telle netteté sa satisfaction artistique — et en déduire que, musicalement parlant, Verlaine n'était guère difficile ?

La suscription du reste est significative : « *Le chant de la pluie. Mélodie. Chanson de Paul Verlaine, musique d'Anatole Lancel* ». Le musicien a corrigé à la main : « Poésie de Paul Verlaine, mise en musique par Anatole Lancel ». Mais la première version, qui s'accorde bien avec le style et avec la présentation de l'édition, avait son sel...

Jacques Chailley.

MICHEL RICHARD DELALANDE

En ouvrant une souscription dans le propos d'éditer un volume de notes et documents concernant Michel Richard Delalande, nous entendons servir l'un des plus grands maîtres du siècle de Louis XIV. Nous entendons également attirer l'attention sur son œuvre et stimuler l'intérêt que commencent de porter aux *Grands Motets* maîtrises de France et maîtrises de l'étranger.

Jusqu'à ce jour, Michel Richard Delalande, dont une dizaine de pages

religieuses ont seules été publiées — sur les soixante-dix que comporte son œuvre — n'a fait l'objet d'aucun travail biographique. Notre regretté collègue, André Tessier, avait amassé le premier, à la fin de sa vie, un certain nombre d'informations sur la carrière versaillaise du musicien. Il les a réunies en un article paru en cette publication, il y a plus de vingt ans[1]. Le musicologue mit à profit les dernières années de son existence pour compléter sa documentation. Il dépouilla l'œuvre religieuse tout comme l'œuvre profane, comparant les éditions, relevant certains *incipit*, accumulant quantité de renseignements sur l'homme et la diffusion de son message, dans le dessein souvent avoué ou écrit de consacrer un volume à Delalande.

A la mort du grand travailleur, en l'intimité duquel nous avons eu le privilège de pénétrer, ses notes, ses fichiers furent donnés à son ami Paul Brunold : précieux dépôt que celui-ci devait nous remettre avant de disparaître à son tour.

C'est donc d'après ce « dossier Tessier » que nous avons travaillé au départ. Nous nous sommes assurés le concours de quatre de nos élèves du Séminaire d'Histoire du Conservatoire qui n'ont épargné aucune de leurs peines pour tirer parti du travail de Tessier et pour le compléter : M[lles] Benoit, Robert, Spycket, Vivier. Nous sommes heureux de l'occasion qui nous est offerte pour leur témoigner publiquement la reconnaissance des musicologues de notre pays.

***

Le livre que nous mettons en souscription [2] ne correspond nullement à une étude exhaustive de l'œuvre de Delalande. Encore moins entend-il replacer le compositeur dans une histoire de la musique française. En attendant la *réalisation* et la publication intégrale des motets du musicien de Louis XIV — qui pourraient seules susciter une aussi ambitieuse entreprise — nous nous sommes assignés un propos plus modeste : composer un volume de Notes et Documents concernant le maître de la chapelle du Roi et dresser un Catalogue thématique, analytique et critique de son œuvre.

Les papiers d'André Tessier nous ont mis sur la voie. Je dois à la vérité de dire que très rapidement, et poussés par la découverte, nous avons

---

1. TESSIER (A.). *La carrière versaillaise de Michel-Richard de La Lande*, B. S. F. M., 1928, n° 27.

2. A paraître dans la Collection *Documents et Catalogues*, deuxième série des Publications de la Société Française de Musicologie, sous le titre : *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande, Surintendant, Maître et Compositeur de la musique de la Chambre du Roi, Sous-Maître et Compositeur de la Chapelle royale (1657-1726), établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de Documents inédits et suivies du Catalogue thématique de l'œuvre, publiées par les élèves du Séminaire d'Histoire du Conservatoire national de Musique de Paris : Marcelle Benoit, Marie Robert, Sylvie Spycket, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq.* — Le prix de ce volume sera fixé très prochainement et porté à la connaissance de nos lecteurs.

débordé le cadre que s'était imposé le musicologue. Nous avons dû vérifier les annotations de notre ami, corriger des références, mais pousser plus avant son enquête.

La moisson s'est bien vite révélée avec une telle ampleur que nous avons décidé de partager le travail, chacun des membres de l'équipe que nous supervisions se voyant attribuer un domaine très délimité.

Cette méthode a permis à nos quatre collaboratrices d'approfondir leur secteur respectif et de ne pas travailler en ordre dispersé ; la confrontation des résultats obtenus en chacune de ces directions les engageait à compléter utilement leurs recherches. A Mlle Benoit nous avons confié l'étude des sources manuscrites ; à Mlle Vivier celle des sources narratives ; à Mlle Robert l'établissement du catalogue thématique de l'œuvre religieuse ; à Mlle Spycket celui de l'œuvre profane.

Voici dès lors le plan général de l'ouvrage qui fait l'objet de cette notice :

Avertissement : Michel-Richard Delalande devant l'Histoire, par Norbert Dufourcq.

Introduction : Texte de la Préface rédigée par Tannevot et placée en tête de l'édition officielle des quarante Grands Motets, de Colin de Blamont (1729), sous le titre : *Discours sur la vie et les ouvrages de M. De La Lande.*

Cette préface a servi, depuis plus de deux siècles, de source à tous ceux qui ont écrit sur le Compositeur.

Première partie : Sources manuscrites.

Avant-propos, par Marcelle Benoit.

Les sources mises à contribution sont de quatre sortes : aux *Archives nationales*, les délibérations capitulaires de certaines paroisses, les recueils officiels du Secrétariat du Roi, les Comptes de la Maison du Roi, les minutes notariales ; à la *Bibliothèque nationale*, certains comptes ou documents extraits des nouvelles acquisitions françaises du Cabinet des Manuscrits ; aux *Archives départementales de Seine-et-Oise*, les livres de l'état-civil de la paroisse de Versailles ; les papiers du greffe de Versailles, certaines minutes notariales ; chez *Maîtres Tessier et Huber*, notaires à Versailles, les minutes de leurs prédécesseurs.

Mademoiselle Benoit a trouvé près d'une centaine de mentions de Delalande en ces différents fonds. Elle compte publier près de quarante documents inédits concernant la vie, les charges du musicien, répartis sous les deux rubriques suivantes :

A. *L'Artiste :* 1° l'enfant de Chœur et l'Organiste ; 2° l'officier du Roi : brevets et comptes.

B. *L'Homme :* 1° Le foyer (mariages, baptêmes, successions, inventaires, etc.) ; 2° la fortune et les finances du musicien.

Deuxième partie : Les Sources narratives.

Avant propos, par Odile Vivier.

Aux différentes fiches qu'André Tessier avait accumulées, Odile Vivier

a joint les renseignements que lui a fourni le fichier Perrot. Elle donne des précisions sur l'utilisation des différents *Mercures* :

A. *Mercure galant*, 1678-1724. Relevé de toutes les informations concernant Delalande, et de toutes les allusions à son œuvre.

B. *Mercure de France*, 1724-1777. Semblable relevé de toutes les citations concernant la musique religieuse et la musique profane de Delalande *après la mort du compositeur.* Les allusions aux grands motets de l'auteur donnent en fait un raccourci de l'histoire du *Concert spirituel.*

C. Enumération des *Périodiques* jusqu'en 1847, à l'exclusion des « Mercures ».

D. *Bibliographie* : 1691-1780.

Cette somme de renseignements laisse de côté toutes les sources narratives, toutes les histoires de la musique des cent dernières années.

Troisième partie : CATALOGUE THÉMATIQUE ET ANALYTIQUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Avant-propos, par Marie Robert.

Description des fiches Tessier qui ont servi de point de départ et méthode de travail : subdivisions apportées dans son étude par l'auteur.

A. Description des *Recueils* ou Collections qui renferment les grands motets : collection Philidor ; collection Colin de Blamont ; manuscrit Cauvin-Tessier ; motets isolés.

Tessier avait acquis personnellement une copie, établie par Cauvin, des Quarante grands Motets de l'édition Colin de Blamont, comportant en outre des parties de remplissage. Cet exemplaire Cauvin-Tessier appartient aujourd'hui à la Société des Concerts de Versailles.

B. *Esquisse d'une chronologie de l'œuvre religieuse.*

Les recueils de la Collection Philidor avant 1689 ; la Collection de Blamont, 1729 ; les deux tables du *manuscrit d'Avignon* offrant une nouvelle chronologie des soixante-douze motets de l'auteur.

Le manuscrit dit *d'Avignon* est entrée à la Bibliothèque du Musée Calvet il y a quelques années, donné qu'il fut à cette administration par le notaire Charles Legras, ancien président de l'Académie de Vaucluse. Ce manuscrit portant en surcharge l'année 1776 et ces mots qui ont été deux fois barrés : *Monasterio Sancti Sulpicii Parisiensis*, comporte, outre la copie de deux motets célèbres, deux tables donnant en regard des titres de chacun des soixante-douze motets de Delalande, *leur date de composition.* Le tout paraît être de la fin du premier tiers du XVIIIe siècle.

C. Remarques sur les retouches, les variantes ou les compléments apportés par Delalande à certaines de ses œuvres.

D. *Catalogue général des incipit* de chacun des motets suivant l'ordre alphabétique de ceux-ci. L'auteur ne s'est pas contenté de donner les premières mesures de l'ouverture ou du premier chœur, mais les thèmes de *chacun* des versets d'un psaume précédés de quelques indications techniques.

Quatrième partie : CATALOGUE THÉMATIQUE ET ANALYTIQUE DE LA MUSIQUE PROFANE.

Avant-propos par Sylvie Spycket.

A. Description, chronologie, titres au long, sources narratives des œuvres.

1° *musique lyrique* (les pièces sont données suivant l'ordre chronologique de chacun des ballets ou de chacune des musiques de scène).

2° *musique symphonique :* symphonies de Noël, symphonies pour les soupers du Roi.

3° *Ritournelles.*

4° *Pièces éparses dans des recueils collectifs.*

B. *Catalogue général des incipit* en suivant l'ordre :

1° *musique de scène.*

2° *musique symphonique.*

Il ne m'appartient pas de souligner l'intérêt que présentera semblable documentation, ici réunie pour la première fois. Mais je m'en voudrais de ne pas solliciter la générosité de ceux qui liront ces lignes. Un livre sur Delalande... ce ne doit pas être un quelconque ouvrage sur la musique française. Un recueil de notes et de documents dont notre auteur va constituer le centre, ce devrait être — ce sera, je le souhaite — un hommage rendu au plus illustre des musiciens de Louis XIV, un monument dressé à la mémoire d'un compositeur, qui fait un peu « figure de proue » dans les annales de notre art. Il arrive parfois qu'un homme de génie ne réussisse pas à diffuser son message : M. A. Charpentier. En revanche il arrive aussi qu'un artiste médiocre parvienne de son vivant à la gloire : Auber, Godard. Il arrive encore qu'un prince offre sa protection à un artiste qui ne produit pas, ou peu, ou qui — dénué de moyens — semble ignorer la qualité : les musiciens de Napoléon.

Mais qu'un prince — et non le moindre : Louis XIV — ait lui-même désigné et retenu à son service un artiste de ce mérite, que les muses se soient penchées sur ce privilégié, que son œuvre témoigne, quarante ans durant, d'un génie sans faiblesse, et que, fort des encouragements, de la faveur, de la protection, puis de l'amitié que lui prodigue son maître, ce musicien ait eu la joie d'assister à l'apothéose de son témoignage musical, voilà qui dépasse la norme. Les dieux n'ont jamais servi avec une telle générosité un Couperin, un Bach, un Haydn, un Mozart, voire un Haendel. Prisé de tous — sans omettre aucun échelon de la hiérarchie sociale française, — favorisé par la fortune comme aucun musicien français, Lully compris, ne l'a été, passé maître en l'art du motet versaillais — synonyme de grandeur, de poésie et de prière, — auquel son nom reste attaché et qui symbolise une époque glorieuse entre toutes : celle qui donnera la vie au « siècle des lumières » musicales, Michel Delalande fait figure de solitaire dans l'histoire de la musique, un solitaire, pourtant, que le XVIIIe s. interprètera jusqu'à la Révolution de 1789 et que le XXe s. — qui a redécouvert la cantate et l'oratorio — ressuscite à son tour,

pour en faire avec raison et au même titre que Racine, Bossuet, Lenôtre, Mansart ou Lebrun, l'un des dieux de l'Olympe louisquatorzien... A quel autre musicien la destinée avait-elle souri de la sorte ?

Norbert DUFOURCQ.

UN EXEMPLAIRE DU 5e LIVRE DES *FROTTOLE* DE PETRUCCI A LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE GENEVIÈVE

Il s'agit d'un exemplaire, malheureusement incomplet, des *Frottole, libro quinto*, imprimé à Venise par O. Petrucci en 1505 (Sartori n° 21). Cet exemplaire est relié à la fin de la *Quinta pars* de 4 recueils de Roland de Lassus, portant tous la date de 1571, et anciennement cotés Vm 402, pièces 1 à 4. Il n'y a pas trace de pages coupées, ce qui permet de supposer que le recueil de Petrucci était dans son état actuel à la fin du XVIe siècle, époque de la reliure.

La page de titre, les ff. 1-8, 19-22, et 25-26, manquent. Il reste les douze frottole suivantes, toutes complètes.

Amor poi che non (de Michaël)
El socho e risonato
Il siel natura e amore
Ite in pace o suspir (de B. Tromboncino)
Ma de cancher le pur ver
Non pigliar tanto ardimen (de B. Tromboncino)
Ogni impressa sia felice
Ogni vermo al suo veneno
Pace hor mai
Piu volte me
Se mai so tuo
Sel mio cor

M. Sartori, dans sa *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, signale 3 exemplaires complets de cet ouvrage : à Vienne, Munich et Séville, ce dernier égaré. L'exemplaire de Sainte-Geneviève, qui n'a jamais figuré dans aucun répertoire, semble actuellement le seul connu en France. Il porte dans le nouveau catalogue du fonds musical de cette bibliothèque, la cote Vm 49.

Madeleine GARROS.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professés à l'Université de Paris (Institut de Musicologie, 3, rue Michelet), par Jacques Chailley, année scolaire 1953-1954 : 1° Cours public (mardi 16 h.) : *La Passion selon saint Mathieu* de J. S. Bach. — 2° Cours de licence, vendredis pairs (section ancienne) et impairs (section moderne), à 16 h. — 3° Séminaire de musicologie (jeudis pairs à 15 h.).

Cours professés au Conservatoire National par Norbert Dufourcq, année scolaire 1952-1953 : 1° *Six aspects de la musique instrumentale* (Les *Concertos Brandebourgeois* de J. S. Bach, les quatre *Livres de clavecin* de Couperin, la *Symphonie* de Mozart, les *quatuors* de Beethoven, le *poème symphonique* en Europe au XIXe siècle, la musique de chambre de Fauré. — 2° *Histoire de la musique française.* Le séminaire de musicologie poursuit ses travaux. Des articles sur les XVIIe et XVIIIe siècles paraîtront prochainement dans des revues d'érudition.

Cours professés à l'Ecole des Hautes Etudes (Sorbonne), par Mlle S. Corbin, chargée de conférences, année scolaire 1953-1954 : Cours de paléographie musicale neumatique (*Méthodes de recherche et d'identification des manuscrits*). Travaux pratiques : *les notations des manuscrits de Virgile.*

***

Le 30 mai 1953 notre vice-président Félix Raugel a dirigé à l'église Saint-Jacques, dans le cadre des Grandes Heures de Reims, un concert spirituel consacré aux œuvres de Mozart.

A l'occasion des Semaines d'Art de Versailles notre collègue M. l'abbé Jean Prim a fait le samedi 13 juin une conférence : *Echos des Sacres des Rois de France* et dirigé en première audition publique la *Messe du Sacre de Louis XVI* de François Giroust.

Au cours du IIe Congrès annuel de l'Association Française pour l'étude de la phonation et du langage qui s'est tenu à la Sorbonne les 27, 28 et 29 octobre 1953, notre collègue Raoul Husson a présenté en collaboration avec M. le Docteur Remi Saumont une communication sur « l'Effet Kaiser et sa signification sur le plan de la Physiologie Phonatoire Cérébrale ». Il a d'autre part participé aux travaux relatifs à la Neuro-Physiologie Cochleo-Recurentielle et présenté en collaboration avec M. le Docteur

Christian Chenay le rapport général : « Excitabilité récurrentielle et étendues vocales masculines et féminines des voix adultes cultivées, semi-cultivées et incultes ».

Le jeudi 29 octobre le Dr. Heinrich Husman a fait à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris une conférence sur *l'Art musical des Troubadours et des Trouvères*.

Notre collègue M. Eric-Paul Stekel, Directeur de l'École Nationale de Musique de Grenoble, a dirigé au cours de la saison dernière la *Passion selon saint Jean* et la *Passion selon saint Mathieu* de J. S. Bach en collaboration avec l'Association J. S. Bach de Grenoble. Il prépare actuellement *Israël en Egypte* de Haendel.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE — COLLOQUE INTERNATIONAL « MUSIQUE ET POÉSIE AU XVIe SIÈCLE ».

Répondant à l'invitation de MM. Jacques Chailley, professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, Raymond Lebègue, professeur de Littérature française à la Sorbonne, Paul-Marie Masson, professeur honoraire à la Sorbonne, fondateur de l'Institut de Musicologie, et Jean Jacquot, secrétaire du Comité d'organisation, des historiens de la littérature et de la musique et des esthéticiens, représentant six nations, Belgique, Espagne, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Italie, se réunirent à l'Institut de Musicologie, du 30 juin au 4 juillet, pour étudier les rapports de la musique et de la poésie au XVIe siècle. M. Georges Jamati, directeur-adjoint au C. N. R. S., prononça des paroles de bienvenue. Des réceptions eurent lieu à la propriété du C. N. R. S. à Gif-sur-Yvette, chez Mme de Chambure et chez le Dr et Mme Hanson. Au cours de deux auditions musicales, à Gif et chez Mme de Chambure, les participants purent entendre des œuvres anglaises, espagnoles, françaises et italiennes, interprétées par MM. Thurston Dart et Morris Gesell, Mlle Mildred Clary, Mme Marcelle de Lacour et l'ensemble instrumental de la Société de Musique d'Autrefois.

Le texte des communications présentées au Colloque, et des discussions qui les suivirent, sera prochainement publié en un volume dont nous ferons un compte rendu détaillé.

L'Institut Collégial d'Études françaises a organisé cet été à Royaumont, sous la direction de M. Gilbert Gadoffre, plusieurs manifestations musicales. En juillet eurent lieu quatre concerts consacrés à la Musique du Grand Siècle, avec le concours de Mmes Aimée van de Wiele, Anne Laloë, Lise Daniels et de H. Yves Tessier, et une décade, dirigée par M. Boris de Schlœzer, où furent discutés les problèmes du « Musicien dans la Cité ». Du 9 au 17 septembre se déroulèrent des journées qui avaient pour thème « Les Carrefours de la Culture européenne ». La Cour des ducs d'Este à Ferrare, la Cour

d'Elizabeth d'Angleterre, l'Université de Paris au temps de la Pléiade, enfin Wittenberg, centre de la Réforme luthérienne, furent étudiés comme foyers d'humanisme. M. J. Jacquot compléta cet ensemble par des exposés musicaux et des œuvres du XVI[e] siècle furent interprétées par M[mes] Aimée van de Wiele et Anne Laloë, M[lle] Mildred Clary et MM. Flavio Benedetti Michelangeli, Pierre Froidebise et Yves Tessier.

De Stockholm on annonce que M[lle] Cari Johansson, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Académie Royale Suédoise de Musique, prépare la publication de « *French Music Publishers Catalogues from the Second Half of the Eighteenth Century* », ouvrage qu'elle vient de terminer. L'ouvrage se compose d'une partie de texte et d'une autre partie comprenant 102 catalogues en fac-simile. Dans la partie de texte 175 catalogues de musique édités par Bailleux, Bureau d'Abonnement de Musique, Huberty, Imbault, de la Chevardière, Le Duc, Le Menu et Boyer, Sieber et Venier sont commentés et datés, et les dates sont données où les compositions mentionnées dans les catalogues ont été annoncées dans les *Annonces, affiches et avis divers*, dans l'*Avant-coureur* et dans le *Mercure de France*. On prévoit la parution de l'ouvrage pour 1954.

Notre collègue M[lle] Marie Briquet a soutenu le 30 juin 1953 à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris une thèse de Doctorat d'Université sur un sujet de musicologie : *Floquet (Etienne, Joseph) (1748-1785)* et a obtenu la mention très honorable.

COTISATION 1954

Par décision de l'Assemblée Générale du 27 Janvier 1954, la cotisation des membres de la Société Française de Musicologie a été fixée à 1.000 francs pour les souscripteurs résidant en France et à 1.500 francs pour les souscripteurs résidant à l'étranger.

BIBLIOGRAPHIE

Ernst H. MEYER, **English Chamber Music. The History of a Great Art from the Middle Ages to Purcell.** Lawrence and Wishart, London, 1946, 2e édition, 1951, xiv-318 pp., 30 shillings.

Cet ouvrage étudie l'évolution d'un art que, jusqu'à ces derniers temps, les historiens avaient trop négligé. Le professeur Meyer tient à dire dans sa préface la valeur qu'il attache à la méthode marxiste. Je ne veux pas examiner ici l'efficacité et les limites de cette méthode dans le domaine de l'art mais il me faut reconnaître que M. Meyer lui doit, ainsi qu'à la lecture d'historiens comme Tawney et Trevelyan, son intelligence de l'évolution sociale anglaise et des répercussions, dans la sphère de la culture, de la Réforme et de la Révolution puritaine. D'autre part sa science musicale, son goût très sûr, l'empêchent de subordonner étroitement ses jugements esthétiques à une théorie du progrès social. Peut-être cède-t-il quelque fois à la tentation d'ordonner les informations dont il dispose selon des schémas un peu rigides. Par exemple il a raison d'affirmer qu'en général les puritains eurent du rôle de la musique une conception plus pratique, moins exaltée, que les élisabéthains (qui d'ailleurs reconnaissaient aussi son utilité morale et civique). Mais le texte de Milton qu'il cite à cet effet (p. 192) est loin de nous livrer toute la pensée du poète qui, dans des vers admirables, nous a révélé la profondeur de son expérience musicale. Cependant, dans l'ensemble, la position de l'auteur est nuancée, et ses idées sont toujours stimulantes.

Son étude tient compte de l'attitude longtemps réticente de l'Église à l'égard des instruments, exception faite de l'orgue. Elle met en évidence le rôle des jongleurs et des ménestrels, des cours royales et féodales, des municipalités, dans l'essor de la musique instrumentale étroitement liée à ses débuts au chant et à la danse. Les danses anglaises du XIIIe siècle qu'il cite, avec leurs rythmes francs, leur coupe régulière, forment un contraste frappant avec la musique sacrée. Et ces caractères se retrouvent dans les exemples plus évolués du XVe et du XVIe siècles. C'est pourtant d'une synthèse du motet religieux et de l'air à danser que naquit, sous les Tudor, la musique de chambre anglaise. L'habitude de substituer des instruments aux voix était ancienne. Vers le milieu du XVIe siècle on eut l'idée d'arranger pour les instruments seuls des motets avec *cantus firmi*. Nous avons parlé, à propos du Mulliner Book de la fortune de l'*In nomine*. Dans le motet, les motifs de plain-chant firent place peu à peu aux thèmes originaux et

une évolution semblable se produisit dans le domaine des instruments : c'est ainsi que naquit la *fancy* ou fantaisie. Dans cette dernière le caractère instrumental de l'écriture alla en s'affirmant. Elle acquit une vigueur nouvelle au contact de la chanson et de la danse populaire, tandis que se modifiait sa structure et que s'établissaient des contrastes plus marqués entre ses mouvements désormais nettement séparés par des cadences. D'autre part l'influence de la *fancy* se fit sentir dans les danses stylisées qui s'élevèrent à la dignité de la musique pure.

L'auteur laisse de côté les soli pour le clavier ou le luth et limite son étude aux groupes instrumentaux, ensembles de violes le plus souvent, mais aussi combinaisons de flûtes, d'archets et de cordes pincées, qui révèlent un sens déjà subtil du coloris. R. Parsons, W. Byrd, Th. Morley, Th. Lupo, A. Ferrabosco (II), J. Cooper, W. White, J. Dowland, A. Holborne, O. Gibbons, et d'autres élisabéthains encore, portèrent cet art instrumental à un haut degré de perfection. Sous Jacques Ier, et plus encore sous Charles Ier, le conflit entre la monarchie et les éléments les plus actifs de la nation eut pour effet d'isoler les artistes de cour. D'autre part les efforts de Laud pour atténuer les différences entre le cérémonial anglican et catholique firent juger suspect l'intérêt qu'il portait à la polyphonie. On sait qu'en ce qui concerne la musique d'église, le puritanisme au pouvoir réagit dans un sens diamétralement opposé. C'est dans la musique de chambre que, durant cette période troublée mais non stérile, les compositeurs assurent la continuité de la tradition, tout en affirmant l'originalité de leur talent. Ils font courageusement face à plusieurs problèmes, isolement et tentation de l'ésotérisme, concessions à faire ou à ne pas faire à une clientèle bourgeoise qui demande une musique récréative, attitude à prendre à l'égard d'un style nouveau dont le trait essentiel est l'emploi de la basse continue. La diversité des solutions résulte de la complexité de ces problèmes, mais le fait le plus frappant est la pratique ininterrompue du style polyphonique jusqu'à une date avancée du XVIIe siècle. Les trois grands noms, pour cette période, sont ceux de W. Lawes, tué dans la Guerre civile, J. Jenkins et M. Locke. Avec Ch. Coleman, Chr. Simpson, Chr. Gibbons et quelques autres, ils ouvrent le chemin à la génération de Blow et de Purcell.

C'est par les œuvres instrumentales de Purcell que l'auteur conclut son étude. Voici comment il explique l'absence, non pas d'intérêt, mais de grand effort créateur, qui caractérise la vie musicale anglais au siècle suivant. La révolution de 1689 assura le triomphe définitif des classes qui luttaient depuis 150 ans pour leur émancipation. La lutte avait stimulé les énergies, approfondi la sensibilité ; le succès eut un effet contraire. Explication qui ne satisfera entièrement personne, même les marxistes, mais dont il faut pourtant tenir compte. Comme l'écrit l'auteur, « les influences sociales agissent souvent d'une manière indirecte, détournée, retardée et même contradictoire » (p. 246), mais l'historien de l'art ne saurait les ignorer. Et un livre comme celui-ci est bien préférable à une étude *in vacuo*. Sur le plan purement musical M. Meyer a le mérite de nous donner le premier ouvrage d'ensemble sur l'évolution d'un art injustement négligé. Des recherches en cours combleront sans doute certaines lacunes, mettront en cause certains de ses jugements, mais il restera un utile ouvrage de réfé-

rence, que l'abondance des exemples et la reproduction *in extenso* de pièces inédites rendent particulièrement précieux.

Jean JACQUOT.

Armand MACHABEY, **Frescobaldi (1583-1643)**, Paris, La Colombe, 1952, 1 vol. in-4°, 150 p., avec des exemples musicaux.

L'auteur étudie successivement, selon le plan simple habituellement adopté par la collection « Euterpe » à l'intention du grand public, la vie puis l'œuvre du musicien ferrarais. Il s'est efforcé d'animer la biographie dont diverses circonstances demeurent inconnues, en situant de son mieux l'artiste dans la vie musicale du temps. Dans le chapitre qui traite de l'œuvre chaque forme est analysée avec soin. Frescobaldi, d'esprit traditionnaliste, en dépit de ses hardiesses d'écriture, use dans la musique instrumentale des formes anciennes. On ne trouve pas dans ses recueils destinés au clavier ou à divers instruments des *fugues* ou des *sonates*, dénominations déjà fréquentes de son temps, mais des *Toccata*, des *Ricercari*, des *Canzoni*.... etc. On peut regretter que M. Machabey ait cru devoir, avant l'examen de ces formes, faire l'historique de chacune d'elles d'une manière parfois un peu trop condensée ou trop rapide. La musique vocale (airs accompagnés et pièces polyphoniques) qui tient beaucoup moins de place dans l'œuvre de Frescobaldi est examinée plus brièvement. La personnalité du musicien s'affirme ici avec moins de vigueur que dans la musique instrumentale. L'auteur n'a malheureusement pu prendre connaissance de la totalité des madrigaux du Ier livre (1608) dont six seulement ont été réédités par Boghen en 1922. Signalons que la réédition intégrale de ce livre par G. Thibault est annoncée (*Publications de la Société de Musique d'autrefois, Textes Musicaux*, II).

L'ouvrage apporte une documentation sérieuse sur Frescobaldi. Mais un autre mérite doit lui être attribué : avant sa parution il n'existait pas de monographie en langue française sur l'organiste de l'église Saint-Pierre de Rome. M. Machabey comble donc une lacune, ce dont il faut le remercier.

André VERCHALY.

The Mulliner Book, edited by Denis STEVENS, *Musica Britannica* I, London, Stainer and Bell, 1951.

Denis STEVENS, **The Mulliner Book, A Commentary**, London, Stainer and Bell, 1952, 84 pp.

Le *Commentaire* de M. Stevens montre avec quel soin minutieux fut préparée son édition du livre d'orgue de Thomas Mulliner [1], document du plus haut intérêt pour l'histoire de la musique anglaise du XVIe siècle. Je me contenterai de donner ici une description sommaire de M en tenant compte de tout ce qu'apporte une étude critique qui révèle une grande familiarité avec la littérature musicale du temps. De Mulliner nous ne savons rien sinon qu'en 1563 il était *modulator organorum* au collège de Christ Church à Oxford. M. Stevens a de bonnes raisons de croire que la date

1. British Museum, Add. Mss. 30.513. Je le désignerai désormais par la lettre M.

approximative de 1560, attribuée d'ordinaire au manuscrit, doit s'entendre dans un sens large, et que les pièces de cette anthologie du clavier, commencée vers 1545, s'étagent sur une période de trente ou quarante années. Certains des auteurs représentés appartiennent à la première moitié du siècle, comme Redford (c. 1485-1547), ou à la seconde, comme Blitheman mort en 1591, tandis que d'autres comme Shepherd ou Tallis occupent dans le temps une position intermédiaire. De grands musiciens, Taverner, Tye, Whyte, figurent dans M avec une seule œuvre alors qu'on en trouve 18 de Tallis. C'est par M que nous connaissons le mieux l'œuvre de Redford (35 pièces) et de Blitheman (15). Les pièces de Shepherd, Allwood, Edwards, Johnson, Carleton, Farrant, Newman, Shelbye, varient en nombre de 8 à 2. Le travail d'identification de M. Stevens a réduit les morceaux anonymes à une vingtaine sur un total de 120.

Deux pièces de Tallis figurent aussi parmi les plus anciennes d'une autre anthologie, le recueil manuscrit de Francis Tregian *(Fitzwilliam Virginal Book)* qui représente une période s'étendant, à juger par les seules pièces datées, de 1562 à 1621. Il est donc évident que les « virginalistes » élisabéthains ne sont nullement des précurseurs, et qu'ils ont derrière eux une tradition vieille de plus d'un demi-siècle. Il ne faut pas non plus considérer les plus anciens auteurs de M. comme des « primitifs » car on connaît les noms, sinon les œuvres, d'organistes anglais du XVe siècle. Sous les premiers Tudor, l'orgue paraît avoir été plus en honneur que les instruments de la famille du clavecin, que désigne au XVIe siècle le nom de *virginal*. Mais à cet égard le contraste avec la période élisabéthaine n'est pas rigoureux. Bien des pièces du Fitzwilliam Book sont dans le style de l'orgue et certaines sont construites sur des thèmes liturgiques. Toutefois l'usage de mélodies du plain-chant comme *cantus firmi* est beaucoup plus fréquent dans M. Le motif *Gloria tibi Trinitas* y jouit d'une faveur particulière qu'il conservera jusqu'au temps de Purcell. Et déjà les pièces qui l'utilisent reçoivent le nom d'*In nomine*, vraisemblablement parce que celle de Taverner, modèle du genre, est une adaptation instrumentale de la dernière partie du *Benedictus* de sa messe *Gloria tibi Trinitas*. Les *cantus firmi* de M peuvent figurer aussi bien au *superius* ou à la basse que dans les parties moyennes. Tantôt ils sont mis en relief, tantôt ils jouent le rôle de soutiens peu visibles de l'architecture sonore. Parfois nous nous trouvons en présence d'un style de clavier bien défini avec des traits, des arabesques caractéristiques et de curieux agencements de rythmes et de proportions. Il arrive alors qu'une ou plusieurs parties additionnelles fassent leur apparition aux cadences ou même au cours d'un développement. Parfois au contraire il s'agit d'une adaptation au clavier d'œuvres conçues par les voix comme l'*In nomine* de Taverner, ou pour les violes comme ceux de Whyte et de Johnson. L'homogénéité des parties est favorable au contrepoint d'imitation et il arrive souvent que l'intérêt mélodique se porte non plus sur le *cantus firmus*, mais sur un sujet original *(point)*. Mais tandis que le motif de plain-chant subsiste, sous une forme stéréotypée, dans l'*In nomine*, il disparaît dans la *fancy* dont M nous offre déjà un exemple, celui de Newman. Bref, dans ces compositions sur *cantus firmus*, nous voyons se préciser deux formes : la variation et la fugue. Le sixième *Gloria tibi Trinitas* de Blitheman peut être considéré comme une fugue, les cinq premiers font penser par

leur écriture aux variations des virginalistes. Mais ceux-ci préféreront varier des thèmes populaires. Et parce que la chanson profane n'a pas été mise en Angleterre, comme en Allemagne avec Luther, au service d'une liturgie nouvelle, le choral d'orgue ne pourra s'y développer lorsque les ressources du plain-chant auront été entièrement explorées.

Dans le domaine sacré M ne nous offre, à côté des nombreuses pièces avec *cantus firmus*, qu'une quinzaine de transcriptions — motets latins, *anthems*, hymnes et psaumes en langue vulgaire — dont certaines, comme l'anonyme *Rejoice in the Lord*, donnent une idée du niveau élevé de la musique religieuse des Tudor. Les transcriptions de chansons profanes sont plus nombreuses, plus précieuses aussi car elles nous renseignent sur un art dont il ne reste plus beaucoup de vestiges. Grâce à M et à quelques autres manuscrits, grâce au *XX Songes* imprimées en 1530, nous savons que fleurissait sous les premiers Tudor une forme de chanson à 4 voix authentiquement anglaise qui permet de mieux comprendre l'épanouissement du madrigal élisabéthain que l'influence italienne ne suffit pas à expliquer. Restent à mentionner des danses destinées au virginal (d'autres publiées en appendice au *Commentaire* sont écrites pour le cistre ou la guiterne).

Celui qui prend M. Stevens pour guide à tôt fait de s'apercevoir que ce recueil nous offre un reflet fidèle de la vie musicale du temps en même temps qu'il nous permet d'étudier sur de beaux exemples l'art du clavier chez les prédécesseurs de Byrd, de Bull et de Gibbons. Art robuste qui allie la science à l'imagination, qui joint souvent à certaines âpretés un grand charme mélodique et dont la polyphonie est parfois empreinte d'une suavité quasi mystique. Souhaitons en terminant que d'autres manuscrits dont M. Stevens signale l'étroite parenté avec celui de Mulliner voient également la lumière du jour.

Jean JACQUOT.

Annales Musicologiques. Moyen Age et Renaissance. Tome I. Paris, 70, rue du Bac, Publications de la Société de Musique d'autrefois (dir. G. Thibault), 1953, 1 vol. in-8° relié, 409 p., avec six planches hors texte et musique.

Nous sommes heureux de saluer la parution de la première livraison des *Annales Musicologiques* dont la publication est due à l'initiative de notre collègue G. Thibault. Ce nouveau périodique international est placé sous une direction franco-américaine (Comité de rédaction : M. Bukofzer, F. Lesure, L. Schrade et G. Thibault). Il paraîtra une fois par an et se limitera dans le temps, comme *Musica Disciplina*, au Moyen Age et à la Renaissance. Selon les principes exposés dans la note éditoriale la Société de Musique d'autrefois se propose de réunir : 1° des articles d'intérêt méthodologique qui tendront à renouveler ou à donner une nouvelle direction à un sujet, que ce soit dans le domaine de la musicologie pure ou dans celui de la musicologie comparée ; 2° des articles d'intérêt documentaire (bibliographies, dépouillements de manuscrits) qui fourniront aux chercheurs des instruments de travail.

Le tome I est consacré aux XIIe, XIIIe, XVe et XVIe siècles. La musique française y a la plus large part. Signalons d'abord les études qui se rattachent

au premier type ; L. Schrade *(Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries)* fournit d'intéressantes précisions sur les compositions qui auraient été interprétées à l'occasion du couronnement des rois de France et apporte des documents nouveaux sur un problème peu connu ; M. Bukofzer *(Interrelations between conductus and clausula)* donne des aperçus tout à fait neufs sur la musique de l'École de Notre-Dame de Paris et nous fait découvrir, en dépit de leur apparente opposition, l'interdépendance des deux formes *conductus* et *clausula* ; enfin D. P. Walker *(Ficino's « Spiritus » and music)* étudie l'influence de l'humanisme italien sur la musique, et notamment celle de Marcile Ficin et de sa théorie du rapport entre le *spiritus* de l'homme et la musique, problème difficile qu'il a su habilement délier.

Les autres articles qui relèvent du second type constituent la partie la plus importante du volume. Trois manuscrits sont analysés par Albi Rosenthal (*Le manuscrit de la Clayette retrouvé*, XIIe siècle), E. Ll. Harisson (*The Eton manuscrit*, fin XVe siècle) et Nanie Bridgman (*Un manuscrit italien du XVIe à la Bibliothèque nationale*). La *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin* (1549-1576) établie par F. Lesure et G. Thibault apporte aux seizièmistes une documentation précieuse qui leur évitera beaucoup de recherches devenues inutiles. Enfin l'histoire de la chanson *Suzanne un jour* de G. Gueroult, dont la vogue fut immense au XVIe siècle est retracée avec précision par K. J. Levy et complétée par deux transcriptions intégrales des versions de Didier Lupi second (1548) et Andreas Papius (1581).

Des exemples musicaux (œuvres fragmentées ou transcrites intégralement) illustrent aussi abondamment les articles de L. Schrade et M. Bukofzer.

Nous voulons seulement aujourd'hui attirer l'attention sur l'intérêt que présente l'apparition des *Annales Musicologiques* dont le tome I, on le voit, offre autant de richesse que de variété.

Signalons pour terminer la parfaite présentation de l'ouvrage et la clarté de sa typographie.

André VERCHALY.

Islâm Ansiklopedisi (Encyclopédie de l'Islam). Iştanbul, Millî Egitim basimevi, 1941-1945, tomes I à IV (lettres A à G), 4 vol. in-4° reliés, d'environ 850 p. chacun, avec planches et cartes.

Cette publication monumentale, — réédition revue et augmentée, en langue turque, de l'ancienne *Encyclopédie de l'Islam*, — paraît, de prime abord, n'avoir que peu de rapports avec l'objet de nos études. Mais si l'on observe que les écrivains et poètes d'Orient ont été en majorité musiciens (chanteurs, instrumentistes et même compositeurs) on comprendra tout l'intérêt qui s'attache à de nombreuses biographies d'auteurs dont jusqu'ici on connaissait tout juste le nom. Bien que les principaux articles sur la musique proprement dite n'aient pas encore paru, il faut signaler ceux qui portent la signature du Dr Farmer, garante à elle seule du sérieux de la documentation : on peut espérer que l'article sur les diverses musiques orientales comblera les vœux des musicologues.

E. B.

Dr A. S. Unver, **Ressam Levniden Münir Nureddin Seltchuka armagan** (Hommage du peintre Levnî à Nureddin Seltchuk). Istanbul, imprimerie Cumhuriyet, 1951. 1 plaquette in-8° brochée, 29 p., 13 pl. en noir, plus deux reproductions de manuscrits, en couleur, hors texte.

En 1711 Ahmet III fit circoncire quatre de ses fils. A cette occasion eurent lieu des fêtes splendides qui durèrent près d'un mois. Le poète Seyyid Vehbi les célébra dans son fameux *Sûrnâmé*, dont un exemplaire portant la signature du miniaturiste en chef Levnî, d'Andrinople, est exposé au palais de Topkapeu.

Le Dr A. S. Unver a eu l'heureuse idée de relever dans le poème tout ce qui concernait la musique, et de reproduire les miniatures représentant les orchestres du temps. Une planche en couleurs reproduit les traits du chanteur en chef (= chef d'orchestre) Bournaz Hassan Tchélébi, une autre montre une jeune fille turque jouant du rebab.

Un ensemble de quatre-vingts musiciens triés sur le volet avait été réuni pour cette circonstance ; on avait composé, paroles et musique, de nouvelles mélodies. Toute cette activité, qui nous dévoile une partie de l'existence à Constantinople au commencement du xviiie siècle, est évoquée fort agréablement dans le texte de Dr Unver, qui offre sa plaquette en hommage, de la part du miniaturiste Levnî, à Münir Nureddin Seltchuk, à propos de son jubilé.

E. Borrel.

Kahl (Willi) et Luther (Wilhelm-Martin). — **Repertorium der Musikwissenschaft. Musikschrifttum, Denkmäler und Gesamtausgaben in Auswahl (1800-1950).** Mit Besitzvermerken deutscher Bibliotheken und musikwissenschaftlicher Institute. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung bearbeitet von Willi Kahl und Wilhelm-Martin Luther. — Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1953. In-8°, viii-271 p.

Les instruments bibliographiques dont disposent actuellement les musicologues ne sont pas toujours ce qu'ils devraient être : si la bibliographie courante des ouvrages musicologiques est assurée tant bien que mal par les périodiques spécialisés, la bibliographie rétrospective est constituée par des ouvrages souvent excellents, mais en partie périmés. Aussi le répertoire de MM. Kahl et Luther est-il appelé à rendre les plus grands services.

Cet ouvrage n'est pas, il est vrai, une bibliographie à proprement parler, mais plutôt un guide bibliographique. Il est aussi un catalogue collectif. En effet, les difficultés de recherche suscitées en Allemagne par les conditions d'après guerre, ont incité les auteurs à indiquer le ou les lieux de dépôt allemands des ouvrages cités. Cet état de fait entraînait un risque : celui de réduire ce répertoire à un simple inventaire de bibliothèques sans portée bibliographique générale. Les auteurs, désireux d'établir une bibliographie idéale de la musicologie, ont donc été parfois obligés de citer des ouvrages ne se trouvant dans aucune bibliothèque allemande.

On ne cherchera pas dans ce répertoire — et il faut le regretter — les précisions habituellement fournies par les bibliographies : les notices, rédigées en partie d'après les règles de catalogage allemandes dites : *Preussische Instruktionen*, sont très succinctes. Les titres ont été abrégés ou même simplifiés. Les adresses ne comportent que le lieu d'édition (toujours en

langue allemande) et la date. Les notices de périodiques ne comportent même que la date de départ ; d'où l'impossibilité de savoir si ces périodiques sont arrêtés ou non. Les indications de format et de nombre de pages ont été supprimées ; seule subsiste celle du nombre de volumes, lorsque ce nombre est supérieur à l'unité. Enfin, les auteurs se sont abstenus de tout commentaire critique.

Le *Repertorium der Musikwissenschaft* comprend des livres et des éditions monumentales de textes musicaux parus entre 1800 et 1950 (et même avant cette période), à l'exclusion des articles de périodiques. Il est classé systématiquement en 17 sections allant du général au particulier. Trois index facilitent les recherches : un index des noms d'auteurs et de personnages cités, un index des matières, un index des noms de pays, de peuples et de lieux. Ces index sont excellents et rendront de réels services, en particulier dans les bibliothèques. Mais l'un des auteurs n'est-il pas lui-même bibliothécaire ? — Les 8 premières sections (A-H) sont consacrées aux encyclopédies, bibliographies, catalogues, dictionnaires, périodiques, écrits de musicologues, mélanges, congrès. Les 4 suivantes (I-L) comprennent les ouvrages d'histoire de la musique, généraux et spéciaux. La 13[e] (M), de loin la plus étendue, comprend les biographies et monographies consacrées à un compositeur en particulier, classées dans l'ordre alphabétique de ces compositeurs. Les ouvrages appartenant aux autres branches de la musicologie (acoustique, technique d'exécution, organologie, esthétique, pédagogie, critique, sociologie, style, psychologie, musicologie comparée d'une part ; théorie et notation de l'autre), constituent 2 autres sections extrêmement chargées (N-O). Enfin les 16[e] et 17[e] sections (P-Q) sont consacrées aux collections de textes musicaux (éditions monumentales et œuvres complètes de compositeurs). Ces rubriques sont représentées de manière assez inégale : la rubrique L (Musique liturgique catholique, byzantine et orientale) est un peu courte ; la rubrique N (acoustique, technique d'exécution, organologie, etc.) est par trop touffue. Mais on comprend l'embarras des auteurs devant une telle masse d'ouvrages à classer ; et il n'y a pas de cadre de classement qui ne soit arbitraire par certains côtés. La richesse de ce guide est en effet très grande. C'est la première fois qu'un manuel de ce genre fournit un ensemble de renseignements bibliographiques aussi complet.

Les ouvrages cités sont au nombre de 1.500 environ ; mais le répertoire comprend en tout 2.795 numéros, chaque ouvrage pouvant figurer dans plusieurs sections. Les auteurs ont essayé d'établir une bibliographie internationale ; et pourtant, s'adressant en premier lieu à des Allemands, ils ont cru pouvoir choisir de préférence des ouvrages allemands. Cependant, on y trouve des livres en langues anglaise, espagnole, flamande, italienne, scandinaves. Aucun ouvrage en langue russe n'a, semble-t-il, été retenu. La France est représentée par environ 280 livres ou collections de textes musicaux. Grâce aux sigles des différentes bibliothèques dépositaires, on obtient un intéressant tableau de leur répartition dans les bibliothèques allemandes.

Dans l'ensemble, peu de choses essentielles ont été omises (et pourtant, on sait combien les oublis sont difficiles à éviter dans les répertoires de ce genre). Nous regrettons cependant de ne pas voir figurer dans les biblio-

graphies, entre autres, *Musique et chanson populaires*, t. I, puisque le t. 2 de cette bibliographie : *Folklore musical*, y est cité ; dans les catalogues, le précieux *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque nationale et des bibliothèques publiques de France* de Gastoué ; dans les dictionnaires, l'édition française du Riemann, si différente de l'édition allemande ; dans les ouvrages d'histoire de la musique les thèses de Cucuel sur *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle* et de Prunières sur *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, les ouvrages de folklore musical de Coirault (alors qu'y figure un ouvrage de P. d'Anjou sur la chanson populaire française, dont la valeur scientifique est pour le moins contestable). On aurait aimé voir dans la section de musique liturgique catholique, à côté du graduel de Pustet (de 1908) cité, un graduel de l'édition vaticane. De même, on s'étonne de ne pas trouver dans les biographies celles de Chopin par Ganche ou de Saint-Saëns par M. Bonnerot, et le choix même des compositeurs retenus semble parfois arbitraire (Glinka, par exemple, n'y figure même pas). Il sera peut-être possible, dans une édition ultérieure, d'ajouter aux collections de textes musicaux quelques éditions monumentales importantes, délaissées ici de façon inexplicable, comme la *Bibliotheca de Catalunya* (dont seuls certains volumes sont cités), la collection Michaëlis, l'*English school of lutenist song writers*, les *Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch*, 1re section ou la *Biblioteca di rarita musicali*. Il serait enfin juste de voir figurer dans les périodiques la revue russe *Sovetskaja musika*.

Quelques erreurs, inévitables dans une bibliographie aussi développée, se sont glissées dans le classement ou dans le texte : le *Chant choral* de M. Raugel figure... dans la section de musique liturgique, probablement par suite d'une confusion sur le sens du mot « choral ». Les *Publications de la Société française de musicologie* ont commencé à paraître en 1925 et non en 1936. Il n'y a pas eu de deuxième édition 1930 du *Dictionnaire* de Brenet. Chacun sait que les revues musicales et musicologiques françaises sont pleines de pièges pour les bibliographes : la *Revue de musicologie* n'a pas, à proprement parler, commencé en 1922, mais en 1917, et sous le titre : *Bulletin de la Société française de musicologie*. Les auteurs n'ont-ils pas éliminé ce dernier titre par confusion avec le *Bulletin français de la S. I. M.* (ou *Mercure musical*) ? Et d'autre part, le *Mercure musical* qui a paru de 1905 à 1914 sous différents titres (*Mercure musical, Bulletin français de la S. I. M., Revue musicale S. I. M.*) n'a rien à voir avec la *Revue musicale* de Combarieu parue de 1903 à 1912 et qu'il a simplement reprise le 15 janvier 1912.

Le classement des anonymes, et en particulier des périodiques, effectué selon les règles admises en Allemagne, est déconcertant pour le lecteur français ; c'est ainsi qu'il convient de chercher le *Hinrichen's yearbook* à *Yearbook*, mais le *Gluck-Jahrbuch* à *Gluck* et le *Musical quarterly* à *Quarterly*. Mais n'est-il pas subtil de classer *Musica disciplina* à *Disciplina* et non à *Musica* ? De plus on aurait aimé voir adopter la même règle de classement pour toutes les collections de textes, qu'on choisisse de les classer soit à leur titre, soit au nom de leur éditeur. Il est gênant d'avoir à chercher les *Maîtres musiciens de la Renaissance* d'Expert à Expert et les *Maîtres français de l'orgue aux XVIIe et XVIIIe siècles* de Raugel (une

faute d'impression s'est d'ailleurs glissée dans ce titre) au titre de la collection. Cette question a son importance, car le *Repertorium* ne comprend malheureusement pas d'index de titres anonymes permettant de retrouver immédiatement une collection dont on ne connaît pas l'éditeur.

Les auteurs nous permettront-ils un dernier regret ? C'est qu'ils n'aient pas distingué entre bibliographies de livres et bibliographies de musique, entre bibliographies générales ou spéciales internationales et bibliographies nationales. Or, il n'y a aucun moyen de pallier cet inconvénient par les index.

La typographie adoptée est claire et très soignée. Cependant, le choix d'une seule espèce de caractères, tous du même corps, à la fois pour les notices et pour les sigles des bibliothèques, complique la lecture ; en particulier lorsqu'il s'agit de distinguer dans un même alignement de chiffres les numéros des tomes et les années des périodiques des sigles de dépôts qui leur sont affectés.

Quelles que puissent être les petites imperfections de cet ouvrage, dues autant à sa nature qu'aux conditions dans lesquelles il a été élaboré, celui-ci représente un travail considérable qui n'a été possible que grâce à la collaboration des principales bibliothèques musicologiques allemandes. Et il est certain que pour le chercheur allemand, l'intérêt du catalogue collectif dépassera celui de la bibliographie. Pourtant, certaines sections, comme celles des catalogues, des dictionnaires, des périodiques, des mélanges ou des éditions complètes, toutes excellentes, sont appelées à rendre service aux chercheurs de tous les pays. Ce sont évidemment ces sections plus spécialement bibliographiques qui donnent à cet ouvrage toute sa valeur. Les sections réservées à la simple documentation sont plus faibles ; elles seront surtout consultées par les étudiants. Quant aux bibliothécaires, ils apprécieront l'ouvrage dans son ensemble, car celui-ci, bien à jour, constitue la meilleure bibliographie de bibliographies que nous possédions actuellement en musicologie.

Simone WALLON.

Andreas LIESS. — **Johann Ludwig Fux, Ein steirischer Meister des Barock.** Vienne, Ludwig Doblinger, éd. 1948. Un vol. in-8° de 90 pages, avec 3 pl. et nombreux *incipit* musicaux.

L'intérêt de ce livre n'est pas seulement de rafraîchir la documentation que les musicologues peuvent posséder sur l'auteur du *Gradus ad Parnassum* et de compléter l'inventaire de son œuvre, bien qu'à ce seul titre M. Andreas Liess ait déjà droit à beaucoup de gratitude : tant sur la vie et le caractère de son héros que sur ce qui subsiste de son abondante production, de patientes fouilles d'archives lui ont livré bien des pièces ignorées de Köchel (*J. J. Fux*, Vienne, 1872) et des quelques historiens et esthéticiens qui s'étaient intéressés au vieux maître styrien. En ce qui concerne sa musique, M. A. L. a retrouvé plus de 50 compositions non inventoriées par Köchel, et précisé les fonds dans lesquels se trouvent les manuscrits d'autant d'autres œuvres signalées par Köchel mais non localisées jusqu'à présent.

Mais à cette refonte bio-bibliographique s'ajoute — et c'est de beaucoup

la partie la plus importante de l'ouvrage — une pénétrante étude de l'apport de Fux théoricien, pédagogue et compositeur.

Ce dernier aspect a particulièrement retenu l'attention de M. A. L. Il s'explique le long abandon de la musique pratique de Fux, tandis que non seulement Bach, Haendel, Telemann, mais encore de bien moindres seigneurs étaient remis au jour, par le fait que Bach, Haendel, etc., se sont trouvés en quelque sorte à la charnière du baroque et des temps modernes, tandis que Fux (qui avait 40 ans au début du XVIIIe siècle, quand Bach en avait tout juste 15), était resté entièrement attaché à l'esprit et à l'esthétique du XVIIe siècle.

Et M. A. L. voit là une raison pour qu'une notable part de cet œuvre revienne à la vie, maintenant que la curiosité du public s'oriente vers les précurseurs du style classique. Déjà Guido Adler, Egon Wellesz, Knud Jeppesen, ont procuré des éditions savantes de 4 messes, 27 motets, un opéra, le *Concentus musico-instrumentalis* op. I (assez proche parent des Suites d'orchestre du *Second Florilège* de Muffat) ; actuellement, un mouvement parti de Gratz et de diverses villes de Styrie (dont Fux était originaire) tend à faire passer cette musique dans la pratique des concerts. Les analyses qu'en donne M. A. L., ce que l'on connaît, d'autre part, des sonates et trios d'église, permettent d'augurer favorablement de cette tentative.

Marc PINCHERLE.

Jean BOYER. — **Kurzgefasste Geschichte der französischen musik,** Wiesbaden, Breitkopf et Härtel, 1953. Un vol. in-8° de 240 pp.

Il appartenait à notre collègue M. Jean Boyer, à la fois germaniste et musicologue, d'écrire à l'usage du public allemand, cette histoire résumée dans laquelle il s'agit, déclare-t-il dans son avant-propos, non point d'exalter la musique française aux dépens de celles des autres nations, mais d'établir sa place dans l'évolution générale de notre art. Il l'a fait avec un souci constant de relier cet historique à celui des mœurs, de dégager certains aspects sociaux dont les correspondances esthétiques sont importantes (centralisation, dans la vie politique aussi bien qu'artistique : prépondérance de Paris, lent éveil de la province, caractère aristocratique de notre musique jusqu'aux approches de la Révolution, etc.).

Il y a certes, disproportion entre la place accordée dans ce livre à la musique du moyen âge, de la Renaissance, et même de l'époque classique, et celle dont bénéficie la musique moderne, à partir du début du XIXe siècle. Si cet ouvrage est réédité, comme c'est probable, il y aurait intérêt à étoffer quelque peu les XVIIe et XVIIIe siècles, où nous pouvons revendiquer de très grands maîtres, dont on commence seulement à mesurer la stature et l'influence.

Mais on saisit assez clairement l'intention de M. J. B. qui était, sauf erreur, de donner au public auquel s'adresse son ouvrage, dans le cadre restreint qui lui était assigné, une vue aussi complète que possible du mouvement français contemporain, sur lequel les historiens allemands l'ont en général renseigné de façon aussi tendancieuse que sommaire, sous le régime national-socialiste, et même quelque temps auparavant. A cet égard, les chapitres consacrés à Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, Florent Schmitt, Albert Roussel à Satie, aux Six, des notes relativement détaillées sur la

jeune génération, Messiaen, Alain, Duruflé, etc., doivent rendre de précieux services. Dans l'ordre de l'utilité immédiate, peut-être y avait-il en effet intérêt à faciliter d'abord la compréhension de l'art d'aujourd'hui. Je continue à croire, toutefois, qu'une cinquantaine de pages supplémentaires ne seraient pas de trop pour mettre en bonne lumière nos écoles instrumentales anciennes, les créateurs de l'opéra français, les compositeurs de musique sacrée contemporains et successeurs immédiats de Lully : il y a là beaucoup de richesses à faire valoir, que M. Jean Boyer connaît bien, et qu'il signale, mais qu'il vaut la peine de souligner d'un trait plus appuyé.

Marc Pincherle.

Andreas Liess. — **Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte der neunzehnten Jahrhunderts** (Liechtenstein Verlag, München).

Sous l'aspect d'un mince volume (cent pages seulement) voici une étude riche de substance des rapports de la musique française avec la musique allemande au cours du XIXe siècle. Les principaux moments que l'auteur relève comme essentiels sont d'abord ceux de la diffusion en France des œuvres de Beethoven, puis de l'édification de ce qu'il faut bien appeler le système de Berlioz et des influences réciproques qu'ont pu exercer les uns sur les autres Berlioz, Liszt et Wagner. C'est ensuite César Franck qui éveille en France le sens de la musique absolue, puis Wagner dont l'influence se répand au prix des luttes qu'on sait. Debussy enfin procède d'un esprit essentiellement français, mais non sans avoir assimilé des procédés wagnériens. L'ouvrage se termine par l'indication de l'esprit dans lequel il a été conçu : celui d'un destin commun à tous les pays occidentaux, qui ont échangé des idées, des théories, des influences et que l'étude de ces influences mutuelles et réciproques doit amener à mieux se comprendre.

Il n'est évidemment pas de domaine où une entente internationale ou supra-nationale soit plus aisée à réaliser que celui de l'art, et particulièrement de la musique, lorsque nul nationalisme ne vient troubler la sérénité des artistes, du public et de la critique. M. Liess, armé d'une solide connaissance de son sujet, présente son étude avec un talent incontestable, manifestement appuyé sur une sincère conviction. Le lecteur allemand à qui il s'adresse d'abord trouvera dans son livre ample matière à réflexions. Le lecteur français aussi, qui sûrement appellera de ses vœux un ouvrage français parallèle et complémentaire.

Une brève préface de M. Maurice Boucher, professeur à la Sorbonne, précise les mérites de l'ouvrage. Il appelle, lui aussi, l'étude jumelle qui mettra l'accent sur tout ce que, depuis Debussy, l'art musical européen doit à la France et proteste légitimement contre la définition, trop répandue à l'étranger, de l'esprit français comme uniquement rationaliste. Ces quelques pages ajoutent encore à la richesse du livre.

Jean Boyer.

Jean-Etienne Marie. — **Musique vivante. Introduction au langage musical moderne.** 210 p. Collection « Nouvelle recherche ». Privat, éditeur, Toulouse, et Presses Universitaires de France.

Le petit livre de M. Marie entreprend l'éducation de l'auditeur déconcerté par certaines tendances de musiciens modernes. L'auteur est qualifié à la

fois par la formation musicale qu'il a reçue au Conservatoire de Paris et par les fonctions de metteur en ondes qu'il exerce à la radio. Pour appuyer son enseignement — car c'est bien d'un enseignement qu'il s'agit — il montre la logique qui a déterminé l'évolution de l'art musical depuis la monodie grégorienne jusqu'aux plus récentes expériences de « musique concrète ». Peut-être le lecteur bénévole et non prévenu sera-t-il quelque peu dérouté en rencontrant, dans la première partie de l'ouvrage, un assez grand nombre de termes familiers aux musiciens, mais qu'il aurait peut-être été bon d'expliquer. Mais la suite sera précieuse à tous par sa nouveauté : elle étudie systématiquement les conditions nouvelles auxquelles l'art musical se trouve soumis par le développement des mécaniques du phonographe et de la radio. Les problèmes nouveaux que posent ces moyens modernes de reproduction d'œuvres musicales concernent non seulement les auditeurs, mais aussi et surtout les exécutants, sans parler des auteurs, et les metteurs en ondes, nouveaux venus dont le rôle, modeste en apparence, est essentiel. M. Marie analyse ensuite brièvement, mais de façon substantielle, les possibilités nouvelles mises à la disposition des musiciens par les instruments à ondes et par la production d'impressions musicales grâce à des procédés purement mécaniques. La « musique concrète » est née, son existence est réelle. S'imposera-t-elle ? Autant, sans doute, que toutes les innovations qui l'ont précédée, si elle est illustrée par des œuvres dont le retentissement ne soit pas éphémère.

M. Marie met au point et à la portée de tous quelques problèmes théoriques ou pratiques dont la solution pourra déterminer les caractères de l'art musical de l'avenir. Son ouvrage sera des plus utiles à l'auditeur qui consentira à réfléchir et à lui faire confiance. Quelques menues inadvertances de rédaction ou erreurs d'impression peuvent avec assez de facilité être redressées pour qu'on puisse assurer d'avance le lecteur qu'il trouvera en M. Marie un introducteur à la musique moderne qualifié, convaincu et dynamique à souhait.

Jean Boyer.

Georges Favre, **Musiciens français modernes.** *Essai d'initiation par le disque*, Paris, Durand, 1953, 1 vol. in-4°, 103 p., avec dix planches hors-texte.

Dans ce travail de vulgarisation, l'auteur limite son étude aux grands musiciens, Saint-Saëns, Lalo, Chabrier, Duparc, Fauré, Debussy, d'Indy, Dukas, Ravel et Roussel. A chacun d'eux il consacre une courte biographie suivie de l'analyse de deux œuvres caractéristiques, d'une bibliographie et d'une discographie (où il est regrettable de ne pas voir figurer de disques 33 tours). Sachons gré à M. Favre d'avoir réservé quelques pages à la *3e Symphonie* de Roussel et aussi au genre de la mélodie pour lequel les ouvrages du même ordre ont jusqu'ici marqué peu d'intérêt.

L'ouvrage, soigneusement présenté, est illustré de nombreux exemples musicaux. Il rendra service non seulement aux étudiants de tous les degrés d'enseignement, mais aussi à tous ceux qui s'occupent d'éducation populaire.

André Verchaly.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **Annales musicologiques.** Moyen âge et Renaissance. Paris. Secr. : F. Lesure.

Tome I. SCHRADE (L.), *Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries.* — BUKOFZER (M.), *Interrelations between* conductus *and* clausula. — ROSENTHAL (A.), *Le manuscrit de la Clayette retrouvé (Bibl. nat. n. a. fr.* 13521). — WALKER (D. P.), *Ficino's « Spiritus » and music.* — HARRISON (F. Ll.), *The Eton manuscript.* — BRIDGMAN (N.), *Un manuscrit italien du début du XVIe s. à la Bibliothèque nationale (Département de la musique Rés. Vm7 676).* — LESURE (F.) et THIBAULT (G.), *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin* (1549-1576). — LEVY (K. J.), *« Susanne un jour ». The history of a 16th century chanson.*

— **Contrepoints.** Paris, Dir. F. Goldbeck. [1953]. 8e cahier : LEFÉBURE (Y.), *Notes sur l'interprétation.* — NIETZSCHE, *Sur le verbe et la musique* (1871). — FURTWÄNGLER (W), *Entretien sur les idées et la musique, et sur le finale de la IXe symphonie.* — DEBUSSY, *Sur Beethoven et la IXe symphonie.* — GOLDBEEK (F.), *Huit jours avec les musiciens russes.* — NABOKOV (N.), *Pendant que se préparent les festivals.*

— **Dieu vivant.** Paris. Déc. 1951, no 20 : MORÉ (M.), *Le Requiem de Verdi.*

— **XVIIe siècle.** Bulletin de la Société d'études du XVIIe siècle. Paris. Dir. G. Mongrédien. 1952. No 16 : DUFOURCQ (N.), *Nicolas Lebègue, compositeur du Roy.*

— **L'Education Musicale.** Paris. Directeur A. Musson.

No 79, juin 1953 : FAVRE (Georges), *Gounod et l'enseignement musical. Une lettre inédite du grand musicien.*

No 1 (Nouvelle série), octobre 1953 : RAUGEL (Félix), *Les Contemporains de Rameau.* — GABEAUD (Alice), *Le Théâtre de l'Opéra au temps de Rameau.* — FAVRE (Georges), *La Musique de Rameau.*

No 2, novembre 1953 : PITTION (Paul), *Berlioz, l'homme à la lueur de son œuvre.* — FAVRE (Georges), *A la recherche de la lumière mozartienne : Le Festival de Salzbourg,* I.

No 3, Décembre 1954 : FAVRE (Georges), *A la recherche de la lumière mozartienne : Le Festival de Salzbourg,* II.

— **L'Orgue.** Paris. Dir. N. Dufourcq. 1952, No 63 : *Hommage à B. de Miramon Fitz-James.* — DUFOURCQ (N.), *Réflexions* (à l'occasion d'une tournée

J. M. F. dans l'Ouest). — *Une enquête des* Amis de l'Orgue *sur le rôle liturgique de l'organiste.* — DUFOURCQ (N.), *L'orgue de Saint Jean de Libourne.* — *A propos du centenaire de Cavaillé-Coll. Publication de lettres* (suite).

N° 64 : *Hommage à B. de Miramon Fitz-James* (suite). — DUFOURCQ (N.), *De la structure ternaire dans la musique d'orgue de Jean-Sébastien Bach.* — *Une enquête des* Amis de l'Orgue *sur le rôle liturgique de l'organiste* (suite). — HARDOUIN (P.), *Facteurs parisiens en province.* — *A propos du centenaire de Cavaillé-Coll. Publication de lettres* (suite).

N° 65 : *Hommage à B. de Miramon Fitz-James* (fin). — *Une enquête sur le rôle liturgique de l'organiste* (suite). — RAUGEL (F.), *Les grandes orgues de l'ancienne église abbatiale cistercienne de Saint-Urban (Suisse).* — *A propos du centenaire de la mort de Cavaillé-Coll. Publication de lettres* (suite).

N° 66 : *Une enquête des* Amis de l'Orgue *sur le rôle liturgique de l'organiste* (suite). — DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Pierre Segond.* — BENOIT (M.), *La classe d'orgue du Conservatoire de Paris.* — *Schweitzer à Gunsbach.* — WEBER (J. D.), *Les orgues restaurées de l'église protestante Sainte-Aurélie, à Strasbourg.* — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique* (I).

— **Revue française de psychanalyse.** Paris. 1952, juillet-sept., t. XVI, n° 3 : HUNTER (R. A.) et MACALPINE (I.), *Morceaux de piano et scène primitive* [sur Rossini].

— **Revue grégorienne.** Paris. *puis* abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Dir. Dom J. Gajard. 1952, n° 4 : HUGLO (Dom M.), *Notes historiques à propos du second Décret sur la Vigile pascale.* — HUGLO (Dom M.). *Les antiennes de la Procession des reliques, vestiges du Chant « vieux romain » dans le Pontifical.* — LIPPHARDT (W.), *Une source importante pour l'histoire de la tradition grégorienne en Allemagne.* — KOSCH (F.), *Le voyage de Dom Gajard en Autriche.* — MURICY (M. A.), *Le chant grégorien au Brésil.*

N° 5 : GAJARD (Dom J.), *Rythme grégorien et terminologie.* — COMBE (Dom P.), *Notes sur la vigile pascale au rit lyonnais.* — GAVEL (M. H.), *Erreurs d'accentuation latine dans les livres liturgiques.* — HUGLO (Dom M.), *Un tonaire du graduel de la fin du VIIIe siècle.* — ROYER (abbé L.), *Les avantages du latin.*

N° 6 : LE GUENNANT (M.), *Le chant grégorien dans la vie sociale de l'Eglise.* — FRÉNAUD (Dom), *L'antienne mariale « Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis » pour le temps de Noël.* — JEANNETEAU (abbé J.), *L'antiphonaire monastique.* — GAVEL (M. H.), *Erreurs d'accentuation latine dans les livres liturgiques* (suite). — HUGLO (Dom M.), *Un tonaire du graduel de la fin du VIIIe siècle* (suite). — POTIRON (M. H.), *Origine de la notation alphabétique.* — BIHAN (abbé J.), *Voyage au Brésil de M. Le Guennant et de M. Bihan.*

1953 [n° 1] : DELATTE (Dom P.), *Psaume* Laetatus sum. — GAJARD (Dom J.), *La messe* Laetare. — BENOIT-CASTELLI (Dom G.), *La communion* Jérusalem.

[N° 2] : SAINT AUGUSTIN, *Alleluia.* — GAJARD (Dom J.), *La messe du dimanche de* Quasimodo. — CLAIRE (Dom J.), *L'Alleluia* Post dies octo.

— RENAUDIN (Dom R.), *L'introït* Quasi modo. — POTIRON (H.), *Le* Motu proprio *et la polyphonie sacrée.*

N° 3 : GAJARD (Dom J.), *La messe de la Pentecôte.* — SŒUR LOUIS DU CHRIST ROI, *L'Alleluia* Veni sancte spiritus. — POTIRON (H.), *La Communion* Factus est repente. — BONNET (Dom A.), *Le* Motu proprio *et la musique d'orgue.*

N° 4 : GAJARD (Dom J.), *Le Graduel* Audi filia *de la nouvelle messe de l'Assomption.* — FORCE (abbé P.), *L'Alleluia* Assumpta est. — MALOVRIER (A.), *Les vêpres de l'Assomption.* — DARTUS (chan. E.), *Le* Motu proprio *et la musique sacrée à l'école.*

N° 5 : GAJARD (Dom J.), *L'Introït* Terribilis est. — POTIRON (H.), *Le Graduel* Locusste. — JANOT (M. N.), *La Communion* Domus mea.

— **Revue historique de droit français et étranger.** Paris. 1953. N° 1 : LESURE (F.), *La communauté des « joueurs d'instruments » au XVI[e] siècle.*

— **Romania.** Paris. Dir. M. Roques.

1953, n° 293 : CORBIN (S.), *Le manuscrit 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury.*

N° 294 : MACHABEY (A.), *Lyrique orientale et occidentale du haut moyen-âge.*

ALLEMAGNE. — **Archaeologia geographica.** Hamburg. Déc. 1951, 2[e] année, 3/4 : FISCHER (U.), *Zu den mitteldeutschen Trommeln.*

— **Archiv für Musikwissenschaft.** Trossingen. Dir. W. Gurlitt.

1952, IX. Jahrg., n° 2 : SCHMITZ (A.), *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers.* — HANDSCHIN (J.), *Conductus-Spicilegien.* — GENNRICH (F.), *Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie.* — EGGEBRECHT (H. M.), *Terminus « Ricercar ».*

N° 3 : LOTTERMOSER (W.), *Warum akustische Messungen an Barockorgeln ?* — BESSELER (H.), *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays.* — OSTHOFF (H.), *Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez.* — STUCKENSCHMIDT (H. H.), *Zur Problematik der Musikkritik.*

N° 4 : HAMMERSTEIN (R.), *Die Musik am Freiburger Münster. Ein Beitrag zur musikalischen Iconographie.* — HUSMANN (H.), *Eine neue Kosonanztheorie.* — KAHL (W.), *Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier.* — FELDMANN (F.), *Zur Frage des « Liederjahres » bei Robert Schumann.*

— **Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte.** Halle.

1952, t. 36 : MILDENBERGER (G.), *Die neolithischen Tontrommel.*

— **Die Musikforschung.** Kiel. Réd. H. Albrecht. 1952, 1 : AMELN (K.), *Um den urheberrechtlichen Schutz der musikalischen Quellenausgaben.* — LESURE (F.), *Die* Terpsichore *von Michael Praetorius und die Instrumentalmusik unter Heinrich IV.* — URSPRUNG (O.). *Das Freisinger Petrus-Lied.* — HICKMANN (H.), *Das Harfenspiel in alten Aegypten.* — JAMMERS (E.), *Gregorianische Studien.* I. — FEDERHOFER (H.), *Biographische Beiträge zu Erasmus Lapicida und Stephan Mahu.* — HUSMANN (H.), *Das neuentdeckte Steinzeitlithophon.* — BORRIS (S.), *Das Bearbeitungsverfahren bei den 11 Praeludien im Friedemann-Bach-Buch.* — HENLÉ

(G.), *Ein Fehler in Beethovens letzter Violine-Sonate?* — Hoerburger (F.), *Konferenz des International Folk music council in Opatija* (1951).

2/3 : [Blume (F.)], *Zur Lage der deutschen Musikforschung.* — Husmann (H.), *Zur Rhytmik des Trouvèregesangs.* — Wellesz (E.), *Epilegomena zu den « Eastern elements in Western chant ».* — Stäblein (B.), *Die mittelalterlichen liturgischen Weisen im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1531.* — Smend (F.), *Bachs Trauungskantate « Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen ».* — Deutsch (O. E.), *Der rätselhafte Gieseke.* — Brennecke (W.), *Zwei Beiträge zum mehrstimmigen Weihnachtslied des 16. Jahrhunderts.* — Nettl (P.), *Ein österreichisch-böhmisches Manuskript volkstümlicher Barockmusik.* — Misch (L.), *Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung.* — Deutsch (E. O.), *Nachruf für Paul Hirsch.* — Redlich (H. F.), *In memoriam Edmond Horace Fellowes.* — Liess (A.), *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung.* — Fellerer (K. G.), *Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung der Annette von Droste-Hülshoff.* — Bose (F.), *Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schrittgrösse beliebiger Intervalle.* — Schrœder (F.), *Ist uns Mozarts Oboen-Konzert für Ferlendi erhalten ?* — Hacke (R.), *Auch ein Bach-Buch.* — Osthoff (H.), *Erster Internationaler Spontini-Kongress in Italien.* — Engel (H.), *Musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg.* — Kahl (W.), *Dritter Weltkongress der Musikbibliotheken in Paris.*

1953, 1 : Kuttner (F. A.), *Nachmals : die Steinzeit-Lithophone von Annam.* — Husmann (H.), *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters.* — Wiora (W.), *Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Weg Josquins des Prez.* — Jauernig (R.), *Berichtigungen und Ergänzungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts.* — Husmann (H.), *Fünfter Kongres der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht.* — Werner (T. W.), *Musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg.* — Reinhardt (K.), *Das Berliner Phonogramm-Archiv.* — Husmann (H.), *Nochmals die Mwera-Sansen.*

2 : Reimann (M.), *Zur Entwicklungsgeschichte des Double.* — Vetter (W.), *Richard Wagner und die Griechen.* — Stephan (R.), *Die Wandlung der konzertform bei Bach.* — Nef (W.), *Wilhelm Merian zum Gedächtnis.* — Jauernig (R.), *Berichtigungen und Ergänzungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts.* — Ameln (K.), *Herkunft und Datierung der Handschrift Mus. fol. 15 der Landesbibliothek Kassel : Leonhard Lechner,* Johannes-Passion. — Schaal (R.), *Johann Stamitz' Mannhaimer Bestallung von 1750.* — Berner (A.), *Gesellschaft für Musikforschung, Ortsgruppe Berlin.*

— **Tribus,** Jahrbuch des Linden-Museums, Stuttgart. 1952-53 : Schneider (M.), *Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen.*

ANGLETERRE. — **The Consort.** London. Ed. D. Swainson, published by the Dolmetsch foundation.

N° 9 (june 1952) : Dolmetsch (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch (part 3).* — Dolmetsch (Carl), *Some peculiarities of musical*

instruments. — Newton (R.), *Hommage à Marin Marais (1656-1728).* — Dolmetsch (Cecile), *Ornamentation in singing.* — [Swainson, D.], *In memory of Violet Gordon Woodhouse.* — Ring (L.), *The Henry Watson music library.* — Wood (C.), *Unmeasured preludes for harpsichord.* — Couperin (F.), *Prefaces to the third and fourth book of harpsicord pieces (1722 and 1730).*

— **The Galpin Society Journal.** Cambridge. Ed. T. Dart. VI, July 1953 : Hayes (G.), The Galpin Society. — Bate (P.), *F[rancis] G.[eoffrey] R.[endall], 1890-1953.* — Fortune (N.), *Continuo instruments in Italian monodies.* — Lumsden (D.), *The sources of English lute music* (1540-1620). — Halfpenny (E.), *The French hautboy : a technical survey. Part I.* — Dart (T.), *The mock trumpet.* — Bowles (E. A.), *Instruments at the Court of Burgundy (1363-1467).* — Finlay (I. F.), *Musical instruments in 17th-century Dutch paintings.* — Dart (T.), *The Ghent chime book.* — Hess (A. G.), *The transition from harpsichord to piano.* — Page Phillips (J.) & Dart (T.), *The peacock feast.*

Journal of the international folk music Council. London, Prés. R. Vaughan Williams.

Vol. V (1953) : Proceedings of the fifth Conference. — Williams (R. W.), Opening session. — General report. — Jones (A. M.), *Folk music in Africa.* — Seeger (C.), *Folk music in the schools of a highly industriated society.* — Almeida (R.), *Le folklore et l'enseignement de la musique au Brésil.* — Langevin (V.), *L'enseignement en France de la musique et de la danse populaires françaises.* — Kennedy (D.), *The educational element in folk music and dance.* — Mansoorudin (M.), *Folk songs in East Pakistan.* — Maud (J.), *Address.* — Howes (F.), *The influence of folk music on modern English compositions.* — Pinon (R.), *La chanson folklorique comme introduction à la poésie étrangère.* — Baké (A.), *The impact of Western music on the Indian musical system.* — Bronson (B. H.), *Good and bad in British-American folk song.* — Masu (G.), *The place of folk music in the cultural life of the present day in Japan.*

— **Music & letters.** London. Ed. R. Capell. 1953, 1 : Deas (S.), *Arcangelo Corelli,* — Smith (W. C.), *More Handeliana.* — Deutsch (O. E.), *The Schubert catalogue : corrections and additions.* — Walker (F.), *Mercadante and Verdi.* II. — Richardson (C.), *The London autograph of « The 48 »* [J. S. Bach]. — Halfpenny (E.), *Stanesby, major and minor.* — Thomson (D. C.), Edinburgh.

2 : Ravell (J.), *John Ella, 1802-1888.* — Emery (W.), *The London autograph of « the Forty-eight ».* — Tranchell (P.), *Britten and Brittenites.* — Gregory (R.), *Dies irae.* — Palmer (W.), *Byrd and Amen.* — Cooper (M.), *Easter day.* — Oboussier (P.), *Turpyn's book of lute-songs.*

3 : Kerman (J.), *Morley and « the triumph of Oriana ».* — Cutts (J. P.) *A Bodleian song-book.* — Anderson (E.), *The text of Beethoven's letters.* — Webber (C.), *Bayreuth and Ruhleben.* — Schnapp (F.), *Liszt : a forgotten romance.* — Mackerness (E. D.), *A speculative dilettante.* — Lloyd (Ll. S.), *The sensation of loudness.*

4 : Porter (A.), *Britten's « Gloriana ».* — Hart (E. F.), *The Restoration catch.* — Paul (L. D.), *Bach as transcriber.* — Reed (H.), *Cabaco's song.*

— Leavis (R.), *Mozart's last horn concerto.* — Howells (H.), *Hubert James Foss, 1899-1953.* — Wood (R. W.), *Carts and horses.*

— **The Music review,** Cambridge, Ed. G. Sharp.

1953, I : Hirsch (P.) & Oldman (C. B.), *Contemporary English editions of Beethoven.* — Rubbra (E.), *String quartet n° 2 in E flat, op. 73, an analytical note by the composer.*

II : Truscott (H.), *The two versions of Schubert's op. 122.* — Marget (A. W.), *Liszt and* Parsifal. — Hutchings (A.), *Academic compositions.*

III : Lloyd (Ll. S.), *The history of our scale.* — Wörner (K. H.), *Egk and Orff.* — Tischler (H.), *Classicism, romanticism and music.*

— **Proceedings of the Royal musical association.** London, Prés. E. J. Dent.

78 th. session. 1951-1952 : Stevens (D.), *Prereformation organ music in England.* — Bagenal (H.), *Musical taste and Concert hall design.* — Cudworth (C. L.), *The English symphonists of the 18th century.* — Mackworth-Young (G.), *Goethe's « Prometheus ».* — Searle (H.), *Liszt's final period* (1860-1886). — Herbage (J.), *The vocal style of Thomas Augustine Arne.*

— **Tempo.** London. Ed. A. Gishford.

Autumn 1952, n° 25 : G[ishford] (A.), *The copyright report.* — Garcia Morillo (R.), *Aesthetic trends in Argentine music.* — Pastukhov (V. L.), *The songs and romances of A. T. Gretchaninoff.* — Cardus (N.), *Period music.* — Mitchell (D.), *The poetic image, a note on Britten's « Wedding anthem ».* — Russell (L.), *A children's orchestra goes abroad.* — Nixon (F.), *The changing climate of opera, an Edwardian recollection.*

Winter 1952, n° 26 : *The Delius trust.* — Beecham (T.), *Frederick Delius.* — Mitchell (D.), *Delius : the choral music.* — Holland (A. K.), *Delius as a song writer.* — Hutchings (A.), *Delius's operas.* — Foss (H.), *The instrumental music of F. Delius.* — Haddon-Squire (W. H.), *Delius and Warlock.*

Spring 1953, n° 27 : D. M. : *Serge Prokofieff (1891-1953).* — Tenschert (R.), *The development of musical life in Vienna since 1945.* — Re Pass (R.), *Opera workshops in The United States.* — Mitchell (D.), *The third programme and Hans Pfitzner.* — Finzi (G.), *John Stanley (1713-1786).* — Lindlar (H.), *Igor Strawinsky : « Cantata ».* — Mason (C.), *The Pittsburgh festival : a survey of modern music.*

Summer 1953, n° 28 : Plomer (W.), *Notes on the libretto of « Gloriana »* [music by B. Britten]. — *Gloriana : a synopsis.* — Colemann (B.), *Problems and solutions in the production of Gloriana.* — Furtwängler (W.). *Concerning music.* — Montagu-Nathan (M.). *Was he* [Stanchinsky] *a genius ?* — Mayer Lismann (E.), *Ariadne auf Naxos.*

BELGIQUE. — **Revue belge de musicologie.** Bruxelles.

1952, VI, 2-3 : Kenney (S. W.), *Origins and chronology of the Brussels Ms. 5557 in the Bibliotheque royale de Belgique.* — Bautier-Regnier (A. M.), *Jachet de Mantoue (Jacobus Collebaudi) v. 1500-1559.* — Ter Horst (D. J.), *Beethoven in Nederland.*

4 : Van den Borren : (C.) *J. A. Stellfeld in memoriam.* — Fischer (K. von), *C. Ph. Bachs Variationwerke.* — Priestman (B.), *Catalogue*

thématique des œuvres de Jean-Baptiste, John et Jacques Lœillet. — LUDWORTH (C. L.), *Berlioz and Wiertz, a comparison and a contrast.*

ÉGYPTE. — **Les Cahiers Coptes.** Le Caire, Institut copte.
1952, nº 1 : MÉNARD (le R. P.), *La musique copte, problème insoluble ?*
Nº 2 : MÉNARD (le R. P.), *Notes sur les musiques arabe et copte.*

ESPAGNE. — **Anuario musical.** Barcelona, Instituto español de musicologia. Ed. H. Anglès.
VI, 1951 : BROU (Dom L.), *L'Alleluia dans la liturgie mozarabe. Etude liturgico-musicale d'après les manuscrits de chant.* — SCHNEIDER (M.), *Musica Filipina.* — SALAZAR (A.), *La musica en la edad homérica.* — MOLL ROQUETA (J.), *Músicos de la corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545) : Luis Venegas de Henestrosa.* — SOLAR QUINTES (A.), *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para sua biografia.* — MADURELL (J. M.), *Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, organos y organeros (siglos XIV-XVIII).*

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **Journal of the American musicological society.** New-York. Ed. C. W. Fox.
V, 3 (Fall 1952) : HANNAS (R.), *Concerning deletions in the polyphonic mass Credo.* — ALESSI (G. d'), *Precursors of Adriano Willaert in the practice of* Coro spezzato. — HESS (A. G.), *Observations on* The lamenting voice of the hidden love [Ms. Ac. 189, Historical society of Pennsylvania Library, late 17th or early 18th century]. — BARBOUR (J. M.), *Violin intonation in the 18th century.* — JOHNSON (H. E.), *Some « first performances » in America.*

— **Music teachers national association.** Pittsburg, 44th series, 74th year. Proceedings for 1950. Ed. T. M. Finney.
SHEPHORD (A.), *American orchestral music : 1900-1950.* — JACOBI (F.), *American Opera. 1900-1950.* — KLEIN (M.), *American choirs and choral music. 1900-1950.* — VERRALL (J.), *American chamber music. 1900-1950.* — DUKE (J.), *American song. 1900-1950.* — KIRKPATRICK (J.), *American piano music. 1900-1950.* — ELWELL (H.), *A composer evaluates 20th century piano music.* — LOESSER (A.), *A pianist views contemporary American piano music.* — ELWELL (H.), *Appraisal and criticism of new music.* — MAC HOSE (A. J.), *What does theory do ?* — MENNIN (P.), *Theory as it functions in the life of a composer.* — ALTSHULER (J. M.), *Some aspects of musico-dynamics.* — LIEBMANN (S.), *The medical director looks at music in the Mental hospital.* — PETRAN (L. A.), *The psychologist plays the organ.* — SMALL (A. M.), *The learning of Motor skills by symbolic thinkings.* — FULTZ (A. F.), *The control and guidance of musical behavior.* — SCHATZ (E. L.), *Musicians are people too.* — KESTON (M. J.), *An experimental evaluation of two methods of teaching music appreciation.* — NICHERSON (J. F.), *A comparison of intonation of solo and ensemble performances of the same melody.* — FRYE (L. E.), *An eye for music ?* — COOKSON (F. B.), *Tutoring by tape.* — ROGGENSACK (D.), *Extending the uses of films in music.* — LESLY (P.), *Electronic memory : the wire recorder.* — HAHN (M. E.), *Arranging for the brass ensemble.* — HELMAN (E. F.),

Some application of aids to learning. — STECKEL (E. W.), *Oglebay institute.* — NORTON (W. W.), *One coordinating agency for all community music units.* — DUNHAM (R. W.), *The organist opportunity.* — GORE (R. T.), *The performance of baroque church music.* — GROSS (B.), *The professional status of the church musician.* — YORK (F. L.), *The accordion, the little sister of the organ.* — LESTER (J.), *Hygienics of the voice.* — MACKENZIE (M. B.), *Challenge the voice student with teaching.* — FRY (J.), *Integrated music teaching.* — PETRAN (L. A.), *Campus music.* — YOST (G.), *The American artist teacher.* — SUTHERLAND (G.), *Musicology and the music curriculum.* — LUPER (A. T.), *Exploration, transcription and editing.* — BARWICK (S.), *Mexico's early colonial church music.* — NEWMAN (W. S.), *A definition of good music for piano students.* — PISK (P. A.), *Problems of the music library.* — WATANABE (R.), *Problems of the music library.* — CADEK (O.), *Intonation from the viewpoint of the violonist.* — MISSAL (J.), *Method in teaching, not « methods ».* — PEPINSKY (A.), *Bowing and psychosomatics.*

— **The Musical Quarterly.** New-York. Ed. P. H. Lang.

1953, vol. XXXIX, n° 1 : MELL (A.), *Paganania in the Muller Collection of the New York public library.* — AUSTIN (W.), *The idea of evolution in the music of the 20th century.* — ARNOLD (D.), *Giovanni Croce and the* Concertato *style.* — HARICH-SCHNEIDER (E.), *The present condition of Japanese court music.* — JOHNSON (H. E.), *The Germania musical society.*

N° 2 : FORTUNE (N.), *Italian secular monody from 1600 to 1635 : an introductory survey.* — CURTISS (M.), *Fromental Halévy.* — BROWN (M. J. E.), *Schubert's* Winterreise, *Part I.* — TILLYARD (H. J. W.), *Byzantine music about* A. D. 1100.

N° 3 : DALLAPICCOLA (L.), *The genesis of the* Canti di prigionia *and* Il prigioniero. *An autobiographical fragment.* — LOWINSKY (E. E.), *English organ music of the Renaissance.* — CHIAPUSSO (J.), *Bach's attitude towards history.* — HARTMANN (A.), jr, *Battista Guarini and* Il pastor fido.

N° 4 : KRENEK (E.), *Is the twelve-tone technique on the decline ?* — LOWINSKY (E.), *English organ music of the Renaissance.* II. — LIPPMAN (E. A.), *Symbolism in music.* — FELLERER (K. G.), *Church music and the Council of Trent.*

— **Notes.** (Music library association). Washington. Ed. : R. S. Hill.

Vol. X (1952-1953), n° 1 : RHODES (W.), *North American Indian music ; a bibliographical and anthropological theory.* — MAC CARTENEY (R. S.), *Toward a universal copyright convention.* — STEVENSON (R.), *Music research in Spanish libraries.*

N° 2 : MORSCH (L. M.), ANGELL (R. S.), WALTER (A. L.), *Printed cards for phonorecords.* — MERRIAM (A. P.), *A short bibliography of jazz.* — HILL (R. S.), *The mysterious chord of Henry Clay Work.*

N° 3 : BLUME (F.), *Currant report on the international inventory of musical sources.* — HILL (R. S.), *The mysterious chord of Henry Clay Work* (conclusion). — GRADENWITZ (P.), *Music publishing in Israel.*

N° 4 : MURPHY (R. M.), *The library in a music school.* — RUBSAMEN (W. H.), *Unusual music holdings of libraries on the West Coast.* — BARKSDALE (A. B.), *On the planning and arranging of music exhibitions.*

INDOCHINE. — **Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient.** Hanoï.
1952, t. XIV, facs. 2 : CONDOMINAS (G.), *Le lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak.*

ITALIE. — **Musica disciplina.** Rome. Ed. A. Carapetyan.
VI (1952), 4 : SMITS VAN WAESBERGHE (J.), *John of Affligem or John Cotton.* — REANEY (G.), *Concerning the origins of the Rondeau, Virelai and Ballade.* — STEVENS (D.), *A unique Tudor organ mass.* — STEVENSON (R.), Thomas Morley's « *Plaine and easie* » *introduction to the modes.*

— **La Rassegna musicale.** Roma. Dir. G. M. Gatti.
Anno XXII (1952), nº 4 : DELLA CORTE (A.), *Nuovi contrasti e accordi sul barocco.* — SCHAEFFNER (A.), *Il problema della polifonia primitiva.* — GAVAZZENI (G.), *Il « costume » operistico.* — HESS (W.), *Beethoven e il mandolino.*
Anno XXIII (1953), nº 1 : *Benedetto Croce* (in memoriam). — RONGA (L.), *I cinquant' anni del « Pelléas et Melisande ».* — GRAZIOSI (G.), *Musicisti del nostro tempo : Roman Vlad.* — GROUT (D. J.), *La cultura musicale in America.* — TERENZIO (V.). *Temi vivaldiani.* — LABROCA (M.), *Ricordo di Bernardino Molinari.* — MILHAUD (D.). *Lettre ouverte à Luigi Dallapiccola.*
Nº 2 : PANNAIN (G.), *Arcangelo Corelli.* — RONGA (L.). *Lettura storica dell' « Amfiparnasso ».* — MILA (M.), *Una nuova estetica musicale : la musica e il tempo.* — VLAD (R.), *Destino di Busoni.* — *Dallapiccola* (L.), *Risposta a Darius Milhaud.*
Nº 3 : PANNAIN (G.), *Schönberg e la « Filosofia della musica nuova ».* — STUCKENSCHMIDT (H. H.), *Quattro nuovi compositori tedeschi* [B. BLACHER, G. KLEBE, W. FORTNER, H. W. HENZE. Article déjà publié dans le musical quarterly nº 3 de 1952]. — DAMERINI (A.), *Preliminari al « saper sentire ». L'emozione musicale.*
[L'index 1928-1952 vient de paraître.]

— **Rivista musicale italiana.** Milano.
1952, III : DAMILANO (Can. P.), *Giovanni Giovenale Ancina musicista ed il suo contributo allo sviluppo della lauda filippina cinquecentesca.* II. *Le opere* (suite et fin). — POLICASTRO (G.), *Il teatro del '600 in Catania* (suite). — GARBELOTTO (A.), *Codici musicali della biblioteca capitolare di Padova* (suite).
IV : GARBOLETTO (A.), *Codici musicali della biblioteca capitolare di Padova* (suite et fin). — POLICASTRO (G.), *I teatri del '600 in Catania* (suite et fin). — BECHERINI (B.), *Ricordo di Arnaldo Bonaventura.*

MEXIQUE. — **Nuestra musica.** Mexico. Dir. R. Halsster.
1952, nº 27-28 : SCHÖNBERG (A.), *Momento de transición.* — REYES-MEAV (M.), *Psicobiografia de Silvestre Revueltas.* — DURAND (J.), *Ideas musicales de Ortega y Gasset.* — SALAZAR (A.), *Metastasio, « La Niteti » española y la prosapia de « Aïda ».* — GREET-FIELD (M.), *La segunda sonata para piano de Rodolfo Halsster.* — CASTRILLON (M. T.), *La « Pequeña sonfonia para cuerdas » de Blas Galindo.*

SÉNÉGAL. — **Bulletin de l'Institut français d'Afrique noire.** Dakar.
1952. T. XIV, nº 2 : SCHAEFFNER (A.), *Timbales et longues trompettes.*

SUISSE. — **Acta musicologica.** Bulletin de la Société internationale de musicologie. Copenhague et Bâle. Réd. : K. Jeppesen.

Vol. XXIV, fasc. III-IV : Georgiades (T.), *Der fünfte Kongress der Internationalen Gesellschaft fur Musikwissenschaft.* — Hickmann (H.), *The antique cross-flute.* — Handschin (J.), *Zur Frage der Conductus-Rhythmik.* — Besseler (H.), *Tonalharmonik und Vollklang.* — Frey (H. W.), *Michelagniolo und die Komponisten seine Madrigale.*

— **Schweizerische Musikzeitung.** Zurich. Organe officiel de la S. U. I. S. A. Red. W. Schuh.

1952, n° 12 : Borris (S.), *Einfluss und Einbruch primitiver Musik in die Musik des Abendlandes.* — Karsten (W.), *Musik und die Zahl.* — Burnier (L.), *Le sens de l'éthos musical.* — Matthes (R.), Klingt die Neue Musik ? — Rothenfelder (O.), *Zwanzig Jahre Liedschaffen von Willy Hess.*

1953 : n° 1 : Stuckenschmidt (H. H.), *Synthesen und neue Versuche.* — Glaser (H.), *Musik und Medizin.* — Tappolet (C.), *Fragments d'une histoire de la musique à Genève.*

N° 2 : Reich (M.), *Aus unbekannten Briefen von Alban Berg an Anton Webern.* — Disch (A.), *Die Geschichte des Rütliliedes.* — Refardt (E.), *Zum 150. Geburtstag T. Fröhlichs.* — Gaillard (P. A.), *L'œuvre pianistique du compositeur Jacques de Menasce.* — Biéler (H.), *La rythmique et l'enfant.* — Karsten (W.), *Klingt die Neue Musik ?*

N° 3 : Ein Brief an Ernst Krenek. — Krenek (E.), *Zu meinen Kammermusikverken 1936-1950.* — Erickson (R.), *Kreneks amerikanische Texte.* — Krenek (E.), *Ueber die Bedeutung von Musik.* — Reich (W.), E. *Krenek als Musikschriftsteller.*

N° 4 : Deutsch (O. E.), *Nachträge zu den Mozartbreifen.* — Mohr (E.), *Albert Moeschinger.* — Pincherle (M.), *Aspects de Schönberg.* — Gehring (J.), *Paul Müllers Kantate opus* 48. — Rosenberg (R.), *Gedanken zu einer Tonfolge.*

N° 5 : *Offizielles Programm und Textheft zur 54. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins* 16/17 *Mai in Zug.* — Kamer (M.). *Zug und seine musikalische Tradition.* — Refardt (E.), *Der Kompositorische Nachlass Friedrich Kloses.* — *Hans Flury, ein Zuger Komponist.* — Bader (R.), *Présence de Mathieu Vibert.*

N° 6 : Kolneder (W.), *Motivische Gliederung un Form.* — Koegler (H.), *James Joyce oder die literarische Metamorphose der Musik.* — Wörner (K. H.), *W. Fortner in seinen Werken seit 1945.* — Tappolet (C.), *Fragments d'une Histoire de la musique à Genève.* II. — Melzer (H.), *Leonardo di Vinci und die Musik.*

N° 7-8 : Walter (F.), *Ernest Bloch musicien suisse ?* — Friedlander (W.), *Die formbildenden Kräfte und ihre Entfaltung in Bachs f-moll-Invention.* — *Gespräche mit Sibelius.* — Matthes (R.), *Uber die Ableitung von Artikulationsgesetzen aus der Erscheinungsform unbezeichneter Notentexte.* — Schuh (W.), R. Strauss — *Zyklees des Zürcher Stadttheaters.*

N° 9 : Stuckenschmidt (H. H.), *Die Bildungswert der Musik.* — Deutsch (O. E.), *Neue Schubert-Dokumente.* — Pincherle (M.), *La harpe.* — Carner (M.), *Gloriana, von B. Britten.*

N° 10 : Lindlar (H.), *Igor Stravinsky « Cantata ».* — Hess (W.),

Ein Bach-Bearbeitung Beethovens. — DEUTSCH (O. E.), *Neue Schubert-Dokumente.* II. — BAUD-BOVY (S.), *Sur la chanson grecque antique et moderne.*

TURQUIE. — **Milli Mecmua** (Revue nationale). Istanbul.

1952. — N° 152, 15 décembre : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Encore la haine de la musique.*

1953. — N° 154, 15 mars : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Musique tzigane.* — N° 156, 15 mai : GAZIMIHÂL (M.-R.), *La musique turque avant Mehmed II* (1453).

— **Musiki Mecmuasi** (Revue musicale). Istanbul.

1952. — N° 54, 1er août : KARABEY (L.), *Jour de bonheur pour notre musique* (Dans cet article l'A. annonce la publication prochaine d'ouvrages rarissimes, comme le traité turc d'Hidir bin Andullah, le *Djami ul Elhan* d'Abd ul Kadir Meraghi, le fac-simile du recueil d'airs turcs d'Ali Ufkî du British Museum, celui du fameux ouvrage de Démétrius Kantémir, etc., sans compter l'inestimable collection d'airs recueillis depuis des années par Dr Saphi Ezgi). — 1953. — N° 63. 1er mai : SADETTIN AREL (H.), *La musique turque au temps de Mehmed II* (1453).

— **Müzik Görüchléri** (Aspects de la musique). Ankara.

1952. — N° 38, novembre : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Voyage musical en Europe au XVIIIe siècle.* — YÖNETKEN (H.-B.), *Le jeu de la main chaude en Anatolie.* — N° 39, décembre : YÖNETKEN (H.-B.), *La récolte folklorique en 1952 à Sürt* (Anatolie orientale). — 1953. N° 40, janvier : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Voyage musical en Europe au XVIIIe siècle.* — N° 41, février : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Nos danses de Zéybek.* — N° 43, avril : OZCAN (H.), *Le premier opéra turc :* KÉREM (d'A. A. Saygun). — N° 44, mai : GAZIMIHÂL (M.-R.) : *Notes sur une saison d'opéra à Constantinople au milieu du siècle dernier.* — N° 47, août : ORKUN (H.-N.), *La musique chez les anciens Turcs.*

— **Türk Folklor Arachtirmalari** (Recherches de folklore turc) Istanbul.

1952. — N° 39, octobre : GAZIMIHÂL (M.-R.), *Le Davoul* (gros tambour) *dans les croyances populaires.*

1953. — N° 43, février : ATAMAN (S. Y.), *La polyphonie dans la musique populaire.* — N° 44, mars : GAZIMIHÂL (M.-R.). *Notre histoire musicale et le folklore.* — N° 47, juin : GAZIMIHÂL (M. R.), *Les vêtements de danse et la défense de porter ces vêtements* (L'A. demande avec raison que les danseurs soient autorisés à revêtir les costumes traditionnels — aujourd'hui interdits — dans les séances de folklore). — UZUNOGLU (S.). *La musique populaire en Anatolie.*

VENEZUELA. — **Archivos venezolanos.** Caracas.

1952, 1re année, I : RAMON Y RIVERA (L. F.), *Poliritmia y melodica independiente.*

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du jeudi 28 mai 1953.

La séance est ouverte à 16 h. 30, au Palais de Chaillot, salle de cours du Musée de l'Homme, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Brelet, Bridgman, de Chambure, de Lacour, Thienot ; Mlles Marcel-Dubois, Garros, Gervais ; MM. d'Alençon, Borrel, Coester, Fedorov, Fortassier, Haraszti, Lesure, Perrody, Pincherle, Raugel, Verchaly, Vigué et des invités.

Excusés : Mmes Lebeau, Masson ; Mlles Boulanger, Corbin, Viollier, Wallon ; MM. Chailley, Favre, Loth, Masson, Prod'homme, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

Mlle Agnès Biro, présentée par MM. Dufourcq et Verchaly.

Mlle Paule Chaillon, présentée par Mme de Chambure et Mlle Corbin de Mangoux.

M. Debrun, présenté par MM. Paul-Marie Masson et Raugel.

M. Lowinsky, présenté par Mme Bridgman et Mme de Chambure.

Le Président propose à la Société une Publication hors série. Il s'agit d'un ouvrage sur Michel-Richard de Lalande, d'après les papiers d'André Tessier, avec une notice biographique et bibliographique de M. Schaeffner et un avant-propos de M. Dufourcq. Le Comité désirerait éditer cet ouvrage sans avoir recours aux subventions de la Recherche Scientifique, au moyen de prêts de 10 à 20.000 francs consentis par les membres de la Société. M. Verchaly reçoit les souscriptions.

La parole est donnée à M. André Schaeffner pour sa communication : *De quelques problèmes posés par la musique africaine*. Grâce à de récentes découvertes, le passé des civilisations africaines commence à se dévoiler. En plus de ce que l'on connaissait de l'antiquité égyptienne, les preuves se mulltiplient, sur tout le continent, de la grande ancienneté de l'homme, de ses industries, enfin de son art. Il n'y a aucune raison de mettre en doute l'ancienneté aussi des musiques africaines. Les musicologues se trouvent même mieux placés que les historiens d'art pour dater certains faits ou pour marquer, en dépit de certaines analogies, le caractère autonome d'un développement. Le continent noir s'est présenté jusqu'à ces derniers temps comme un monde clos, ouvert seulement vers le nord et vers l'est. Mais

entre l'Afrique centrale et l'Europe se sont toujours interposées d'autres civilisations, en partie africaines ou étrangères à l'Afrique et, de toutes façons, à l'Europe. Les seules communications à envisager sont avec l'Égypte ancienne, avec les Berbères et les Arabes, avec l'Indonésie. Or il ne semble pas que de là résultent les traits communs à toute la musique noire. Tout paraît s'être élaboré lentement à l'intérieur de civilisations africaines ; témoin l'extraordinaire variété des formes responsoriales ou polyphoniques dans la musique nègre ou pygmée, dont M. Schaeffner fait entendre de nombreux exemples enregistrés.

Parmi les sources de l'histoire de la musique noire, l'iconographie (peintures rupestres de l'Afrique australe, bronzes et ivoires du Bénin) nous montre le matériel instrumental des Noirs ou des races voisines fixé depuis longtemps. D'autres sources attestent que très tôt s'affirma la réputation du Noir comme musicien ou comme fabricant d'instruments. Cette réputation commencée en Egypte et en Grèce, se propage, dans les douze premiers siècles de notre ère, depuis l'Arabie jusqu'à Sumatra, et peut-être jusqu'en Chine. Enfin d'autres sources encore, à partir du XIVe siècle, constituées par les chroniques arabes et par les récits des premiers navigateurs européens (vénitiens, portugais, etc.), décrivent la musique noire telle que nous la pouvons observer de nos jours. Le rythme avec lequel les coutumes traditionnelles disparaissent commence seulement à s'accélérer ; qu'un continent ouvert désormais à toutes les influences résiste encore quelque temps, autorise à penser qu'il s'est d'autant mieux préservé auparavant.

Le Président remercie vivement M. Schaeffner de cette communication montrant une extraordinaire variété de connaissances dans un domaine si vaste, si peu connu et qu'il sait rendre accessible.

La séance est levée à 18 h. 30.

COMPTES DE L'ANNÉE 1952

Comptes de la Société.

Recettes.		*Dépenses.*		
Disponibilités au 1er-1-52.	22.330	Frais Impressions Bullet.	310.016	
Cotisations encaissées....	169.903	Prov. Bull. 1951 2e N°.......	250.000	60.016
Ventes Revues, Heugel..	57.038	Frais Secrétariat et comptabilité		40.455
Ventes Revue par Sté Music.	4.046	Ports Heugel..........		2.352
Subvention.............	230.000	Remboursement à M. Brailoïu (clichés)..........		30.000
		Disponibilités au 31-12-52		350.394
	483.317			483.317

Compte des publications — Année 1952.

Ventes Heugel.			
Ventes Heugel..........	289.400	Au 1er 1-53. Déficit Public..................	126.220
Déficit 31-12-52.......	359.757	Frais impression Paillart.	356.800
		M. Masure.............	166.137
	649.157		649 157

Situation des comptes au 31 décembre 1952.

Débiteurs		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux	24.827	Sté Fse de Musicologie..	350.494
C. N. E. P. agence H...	65.352	MM. de Chambure......	206.800
Librairie Fischbacher....	15.860	Champion	50.000
Heugel	186.506	Meyer	50.000
Rentes.................	4.000		
Espèces	992		
Déficit publications	359.757		
	657.294		657.294

TABLE DES MATIÈRES
1953

Chaillon (P.), *Le chansonnier de Françoise* 1

Haraszti (E.). *Genèse des « Préludes » de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine* 111

Jacquot (J.), « *The Italian Madrigal* » *d'Alfred Einstein et les rapports de la Musique et de la Poésie au XVI*e *siècle* 32

Schaeffner (A.), *Bibliographie des Travaux d'André Tessier* 150

Stevens (D.), *La musique d'orgue en Angleterre avant la Réforme* .. 141

Verchaly (A.). *Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII*e *siècle* 45

NOTES ET DOCUMENTS. — **Jehan de Maletty à Lyon, 1583** (Fr. Lesure). 78. — **Un amateur de musique au début du XVI**e **siècle, Jean de Badonvilliers** (Fr. Lesure), 79. — **Les goûts musicaux de Verlaine** (J. Chailley), 167. — **Michel Richard Delalande** (N. Dufourcq), 167. — **Un exemplaire du 5**e **Livre des « Frottole » de Petrucci à la Bibliothèque Sainte-Geneviève** (M. Garros), 172.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES. — **Répertoire international des sources musicales. Rapport du Président de la Commission Mixte du R. I. S. M.** (F. Blume), 82. — **Nouvelles diverses,** 83 et 173.

BIBLOGRAPHIE : LES LIVRES. — *Annales musicologiques. Moyen Age et Renaissance.* Tome I (A. Verchaly), 180. — *Islâm Ansiklopedisi*, Tomes I à IV (E. Borrel), 181. — J. Boyer, *Kurzgefasste Geschichte der französischen musik* (M. Pincherle), 186. — P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, fasc. I (S. Wallon), 90. — A. Della Corte, *L'Interpretazione musicale e gli interpreti* (M. Pincherle), 96. — G. Favre, *La Musique française de piano avant 1830* (A. Verchaly), 92 ; *Musiciens français modernes. Essai d'initiation par le disque* (A. Verchaly), 188. — W. Kahl et W. M. Luther, *Repertorium der Musikwissenschaft. Musikschrifttum, Denkmäler und Gesamtausgaben in Auswahl (1800-1950)* (S. Wallon), 182. — A. Liess, *Johann Ludwig Fux, Ein steirischer Meister des Barock* (M. Pincherle), 185 ; *Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte der neunzehnten Jahrhunderts* (J. Boyer), 187. — A. Machabey, *Frescobaldi* (A. Verchaly), 178. — J. E. Marie, *Musique vivante. Introduction au langage musical moderne* (J. Boyer), 187. — E. H. Meyer, *English chamber music. The history of a great art from the middle ages to Purcell* (J. Jacquot), 176. — M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli* (M. Pincherle), 92. — C. Sartori, *Bibliografia*

della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700 (Fr. Lesure), 86. — M. Steinhardt, *Jacobus Vaet and his Motets* (G. Thibault), 85. — D. Stevens, *The Mulliner Book, a commentary* (J. Jacquot), 178. — Dr. A. S. Unver, *Ressam Levniden Münir Nureddin Seltchuka armagan* (E. Borrel), 182.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE. — *Les publications de l'Institut espagnol de Musicologie* (N. Bridgman), 97. — *Mediaeval Carols*, edited by John Stevens (J. Jacquot), 100. — *Pièces polyphoniques profanes de provenance liègeoise (XVe siècle)*, transcrites et commentées par Ch. Van den Borren (G. Thibault), 101. — A. Brumel, *Opera Omnia*. Edidit Armen Carapetyan. I. Missa l'Homme armé (Fr. Lesure), 104. — Cl. Le Jeune, *Airs (1608)*, edited by D. P. Walker in four volumes, Vol. I. Introduction by F. Lesure et D. P. Walker (A. Verchaly), 105.

PÉRIODIQUES. — 189.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ. — **Vendredi 18 décembre 1952** (communication de M. l'abbé Prim), 106. — **Jeudi 29 janvier 1953** (Assemblée générale), 107. — **Mercredi 25 février 1953** (communication de M. E. Haraszti), 108. — **Mercredi 25 mars 1953** (communication de Mlle S. Corbin de Mangoux), 109. — **Jeudi 28 mai 1953** (communication de M. A. Schaeffner), 200.

COMPTES DE LA SOCIÉTÉ. — Année 1953, 202.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 4799). — 1954.

